ИСКУССТВО КИНО

2 0 1 2

Держись за перец

в своём телевизоре!

www.peretz.ru

Указанный логотип является кобрендингом телеканала "ТВ ДАРЬЯЛ"

Ркелама. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС-77-48582 от 14 февраля 2012

Восьмой номер журнала традиционно посвящен «Кинотавру». Безусловный лидер национальных киносмотров, этот фестиваль ежегодно фиксирует объективную картину развития отечественной кинематографии, выявляя и поддерживая в ней все новое, перспективное. Это дает возможность «ИК» угадать зарождающиеся тенденции, разглядеть и сформулировать проблемы, охарактеризовать основные черты сегодняшней ситуации в отечественном кино. И мы в разных рубриках и разных жанрах рассматриваем все сочинские программы, анализируя фильмы полного и короткого метра, дебюты, будущие проекты, представленные в успешной секции «Питчинг», знакомя с материалами фестивальных дискуссий, с новыми именами, предоставляя слово известным кинематографистам — участникам «Кинотавра»-2012.

В номере печатается также статья ведущего аналитика «Невафильм Research» Ксении Леонтьевой, написанная на основе ее выступления в одной из дискуссий «Кинотавра», в которой с привлечением большого информационного материала рассказывается о результатах проведенного в конце 2011 года крупнейшего за последние десять лет исследования кинозрителей — и тех, кто ходит в кинотеатры, и кто не был там более года, и тех, кто смотрит фильмы по телевидению или скачивает их из Сети.

В «Чтении» — новый сценарий нашего постоянного автора Кати Шагаловой.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №8/2012

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Зрители не смотрят наши фильмы. Почему?
«Кинотавр»-2012. «Круглый стол»

РЕПЕРТУАР

25
БАКУР БАКУРАДЗЕ — НИНА ЗАРХИ
Кино, которого не хватает
«Кинотавр»-2012

37
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Сквозь тусклое стекло
«Жить», режиссер Василий Сигарев

42
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Победа веры
«Я буду рядом», режиссер Павел Руминов

47
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Осколки
«Рассказы», режиссер Михаил Сегал

52
ЕЛЕНА СТИШОВА
Прощеное воскресенье
«Искупление», режиссер Александр Прошкин

57
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Плохой капитан
«Конвой», режиссер Алексей Мизгирев

60
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Есть ли жизнь за МКАД
«Я тебя не люблю», режиссеры Павел Костомаров, Александр Расторгуев

64
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
«Поговорим о странностях любви»
«Кококо», режиссер Авдотья Смирнова

68
ЛИЛИЯ НЕМЧЕНКО
В ожидании Маркса
«За Маркса...», режиссер Светлана Баскова

73
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Пролетарий без люмпена
«За Маркса...», режиссер Светлана Баскова

КОММЕНТАРИИ

77
АНДРЕЙ ШЕМЯКИН
Пришло «протестное» кино

80
НЭНСИ КОНДИ
Киноформат года

82
АЛЕКСАНДР ШПАГИН
Подъем или застой?

85
ВИКТОР МАТИЗЕН
Заметки хроникера

86
СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ
Блистательная имитация

88
АНДРЕЙ МИГАЧЕВ
Идите в пень

Р Е П Е Р Т У А Р

93
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Be happy
«Песня механической рыбы», режиссер Филипп Юрьев
«Дорога на», режиссер Таисия Игуменцева
«Ноги — атавизм», режиссер Михаил Местецкий

97
ЕВГЕНИЙ ГИНДИЛИС — ЮЛИЯ МИШКИНЕНЕ
Ни одной случайной работы
Беседу ведут Нина Зархи и Даниил Дондурей

И М Е Н А

107
АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА
«Потерялась девочка Оля Лапшина!»

Р А З Б О Р Ы

115
АННА ГУДКОВА
Зеркало без героя
Питчинг. Уроки

125
КСЕНИЯ ЛЕОНТЬЕВА
Где и как мы смотрим кино

О П Ы Т

133
АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ:
«Свобода для...»
Беседу ведет Тамара Дондурей

138
ПАВЕЛ КОСТОМАРОВ:
«Засилье нафталина меня убивает»
Беседу ведет Диляра Тасбулатова

Ч Т Е Н И Е

143
КАТЯ ШАГАЛОВА
Берцы
Сценарий

S U M M A R Y

174

ИЮНЬ
СОЧИ 3-10
КИНО
ТАВР
21
ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ
КИНОФЕСТИВАЛЬ
KINOTAVR.RU

Зрители не смотрят наши фильмы. Почему?

«КИНОТАВР»-2012

В качестве темы основной дискуссии сочинского кинофорума в этом году была выбрана проблематика, связанная с анализом существенного падения интереса российских зрителей к отечественному кино. В «круглом столе» «Кинотавра» и журнала «Искусство кино», рассматривающем причины этой печальной ситуации, а также возможные способы выхода из нее, участвовали кинорежиссеры Павел Чухрай и Виталий Манский, продюсеры — президент ОРКФ «Кинотавр» Александр Роднянский, основатель компании Pygmalion Production Сергей Члиянц, генеральный директор кинокомпании «Леополис» Георгий Малков, президент кинокомпании «Кино без границ» Сэм Клебанов, аналитики — генеральный директор «Невафильм Research» Олег Березин, киновед, один из создателей бизнес-площадки Red Square Screenings Антон Мазуров, эксперт «Бюллетеня кинопрокатчика» Николай Ларионов, вице-президент компании UniFrance Жоэль Шапрон. Вел дискуссию Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Все мы часто говорим о том, что зритель — чуть ли не такой же равнозначный участник культурной коммуникации, как и автор. Человек где-то встречается с фильмами, смотрит их, но и сами фильмы в каком-то смысле «смотрят» этого зрителя. Потому что если он не готов к такой встрече, то акт коммуникации не состоится. Отсюда масса интеллектуальных, психологических, экономических и других следствий подобного отсутствия контакта.

Всплеск интереса к российскому, в первую очередь коммерческому, кино, который был у нас в 2006—2009 годах, во многом был связан с тем, что крупные телехолдинги пришли в это время заниматься и игровым кинематографом. Сегодня что-то существенное изменилось, думаю, аналитики здесь об этом расскажут. Но я бы хотел обратить ваше внимание на другое: все элементы системы, которую можно назвать «российская киноиндустрия», научились каким-то образом обходиться, в сущности, без зрителей. Нет свидетельств того, что кто-то от этого по-настоящему страдает, хотя бы экономически. Ес-

ли бы индустрия нуждалась в востребованном кино, о котором все говорят, то у нас бы появлялась продукция мейнстрима, фильмы, на которые продается миллион билетов. Наши телесериалы ведь очень быстро вытеснили американские — там нет господдержки. Но тогда и «Елена» Звягинцева собирала бы не сто тысяч билетов, да и «Охотник» Бакурадзе — куда больше своих пяти тысяч.

Олег Березин недавно говорил о том, что наша индустрия очень быстро разводится на две самостоятельные кинематографии — на развлекательные попкорн-боевики, продукты для отдыха, живущие своей отдельной жизнью, и картины, которые показываются на фестивалях и существуют совсем иначе. Видимо, поэтому индустрия, состоящая из 13—14 элементов, в России так расчленена. Каждый участник кинопроцесса существует в своем отдельном мирке. Кто-то говорит про экспертизы, кто-то про то, что хорошо бы создать альтернативную систему кинопоказа. Березин объяснил наконец ясно и честно: у нас только 19 залов из 2800 регулярно демонстрируют так называемое «качественное кино» — это 0,7 процента! И еще меньше двухсот залов время от времени показывают такие фильмы наряду с развлекательными — с аттракционами. Естественно, что суммы возможных здесь сборов стали минимальными. Более того, все те декларации, которые в последние месяцы произносятся о будущей государственной политике в этой сфере, никогда не упоминают о зрителях. Говорят о национальной аутентичности, о воспитании патриотизма...

Ни большие прокатные сети, ни основные наши телевизионные холдинги, ни другие структуры, которые сегодня действуют на российском рынке, совсем не заинтересованы в развитии зрителей. Такие задачи, как политическая, экономическая, культурная, в нашей стране не стоят. Отсутствуют системные политические интересы. Не с кем даже обсудить, например, как гонорары актеров телесериалов влияют на то, что у так называемых артхаусных, фестивальных картин нет теперь шансов попасть в кинотеатры страны. Российская киноиндустрия не функционирует как целостная система. Мы не знаем, как один ее самодостаточный паз входит в другой, тоже отдельный. Одни кинематографисты осваивают бюджетные деньги, другие снимают «никакое» кино, третьи заняты демонстрацией правильной отчетности, четвертые показывают только западную продукцию, пятые жаждут попасть в то единственное окно для российских лент, которое у нас есть в декабре—январе каждого года. Таким образом, устроенный отраслевой организм может обходиться без переживаний по поводу возврата средств от зрителей, посмотревших отечественную продукцию. И продюсеры от своих неудач у нас практически не разоряются. Денег государство дает достаточно — вы знаете, мы одни из чемпионов в Европе по масштабам господдержки: более 150 миллионов долларов только на производство (до 20 миллионов на отдельный проект). Для неамериканских масштабов неплохие цифры. Деньги — отдельно, авторы — отдельно, прокатные и производственные компании — отдельно. И главное, телевизор, тем более Интернет, конечно же, совсем отдельно от других сегментов рынка.

Недавно на конференции о кинопрокате прозвучало очень интересное рассуждение Константина Эрнста о том, что он вынужден расстаться с четырьмя из шести голливудских мейджоров, фильмы которых проигрывают по рейтингам аудитории российских телесериалов. Телесериалы в сознании многих людей теперь и есть кино. Зрители уже не видят разницы между «мувиками», сериалами, ситкомами, «мыльными операми» и фильмами разных жанров, которые показываются в кинотеатрах. Таким образом, эти 0,7 одного процента аудитории это и есть реальный объем российских зрителей, согласных смотреть то, что мы, здесь присутствующие, обычно относим к киноискусству.

Конечно, некоторое значение имеет и содержательная составляющая, про что снимается российское кино. Об этом мы здесь говорили год назад, но

это, как известно, вечная тема. В этом зале Борисом Хлебниковым была произнесена всем понравившаяся фраза о том, что причина слабости интереса публики к родному кино, может быть, состоит в том, что сами авторы — «новые тихие». Есть еще гипотеза Александра Роднянского о том, что российские режиссеры стали слишком гламурными, ориентированными на средний класс и успех. Но все эти объяснения не прямые, трудно трактуемые, какие-то образные. В любом случае, пока нет надежды относительно пробуждения интереса наших граждан к отечественному кино.

Кинотеатр «Ударник». 1948

Николай Ларионов. Мне кажется, что суждение о кризисе российского кино — все-таки некоторое преувеличение. Настоящий полноценный кризис есть, скорее, у так называемого «качественного кино». При этом не важно, российское оно или европейское. У этой проблемы есть несколько причин. Основная — то обстоятельство, что в нашей стране большую долю бокс-офиса отбирает пиратство. Кино, которое зрители могли бы посмотреть в кинотеатре, они, к сожалению, смотрят дома, нелегально скачивая фильмы из Сети. Вторая важная проблема — у нас очень мало специализированных кинотеатров, которые бы показывали авторское кино. В Москве можно назвать «35мм», «Пионер», сеть «Пять звезд». В других крупных городах-миллионниках такие кинотеатры тоже есть, но в огромном количестве поселений нашей страны — до 700 тысяч жителей — у зрителей вообще нет возможности смотреть некоммерческое кино.

Конечно, у российской киноиндустрии есть проблемы. Они постоянно обсуждаются, эта тема никогда себя не исчерпает, пока доля сборов от показа российских фильмов не станет 40—50 процентов, как во Франции или в азиатских странах. Но так, видимо, никогда не будет, поскольку доля нашего кино

снижается в последние годы. Это связано в первую очередь с тем, что Голливуд укрепляет свои позиции, среди прочего и за счет формата 3D. Это мощный двигатель, привлекший в кинотеатры дополнительную аудиторию. Если обычный билет стоит в стране в среднем 200 рублей, то билет на фильм в 3D — 250. Но в абсолютных показателях российское кино в целом за последние три года находится в более или менее стабильном состоянии. В 2009 году сборы были 166 миллионов долларов, в 2010-м — 162, в 2011-м — 193 миллиона. В декабре прошлого года в прокат вышли успешные «Елки-2», «О чем еще говорят мужчины», франшиза Сергея Сельянова «Иван Царевич и три богатыря», хотя летом российское кино не выходит на экраны в принципе. А вот Голливуд каждую неделю поставляет мощные блокбастеры — «Люди в черном», «Мадагаскар» и другие, на них идут миллионы.

Если взглянуть на статистику, видно, что основной объем бокс-офиса российское кино зарабатывает зимой, на этот сезон приходится половина всех доходов, на лето — только 4 процента общего бокс-офиса. Проще говоря, в летние месяцы отечественному кино вход в кинотеатры заказан. Пока кинокритики смотрят фильмы знаменитых авторов на фестивалях, а обычные зрители — «Мадагаскар», через две недели он уже соберет в нашей стране полтора миллиарда рублей.

Что касается российского кино с точки зрения его жанров, то, конечно, все знают, что массовые зрители любят смотреть комедии. В прошлом году на их долю пришлось 44 процента сборов. Если добавить к этому мультфильмы, большая часть которых тоже комедии, то выходит, что половина успешных российских картин относится к этому жанру. Но это не значит, что если ты снимешь комедию, то тебе обязательно обеспечен высокий бокс-офис. По той причине, что это все-таки самый сложный жанр. Мейджоры в Голливуде каждый раз рискуют, выпуская комедии, и на каждые четыре лишь одна оказывается успешной. Тем не менее в России бороться с высокобюджетными зрелищными голливудскими фильмами проще всего именно с помощью комедий на национальном материале. Кроме того, это почти всегда современное кино, а зрителям хочется смотреть кино о своих современниках.

В этом году было создано несколько исторических фильмов — «Матч», «Белый тигр», «Шпион»... — и все они собрали меньше не только своих бюджетов, но даже ожиданий рынка. Это связано с тем, что зритель теперь историческое кино смотрит на ТВ. Он устал от него. Подростки приходят в кинотеатр, и им хочется видеть героев, с которыми они могли бы себя соотнести, поэтому у нас бокс-офис пока делают в основном комедии. Не потому что они смешнее голливудских, а потому что они по всем содержательным компонентам ближе зрителям.

На мой взгляд, существуют две основные проблемы, объясняющие, почему российская киноиндустрия не прогрессирует. Потому что у нас есть всего три-четыре успешные компании, которые стабильно делают бокс-офис: выбирают правильные сюжеты, интересные массовому зрителю. Банальный пример: когда в одно и то же время стартовали «Белый тигр» и «Матч», кинотеатры лучше расписали «Матч», у него было больше рекламы, бюджет и так далее. Но уже на второй неделе расписание поменялось. Зрители пошли на фильм «Белый тигр», поскольку им интереснее смотреть про танки, чем про футбол. Несмотря на то что «Матч» позиционировали как историческую эмоциональную драму, основанную на реальных событиях, этот фильм недобрал в первую очередь из-за сюжета. Зрителю «Матч» понравился больше, но массово он на него не пошел, потому что у него есть некое недоверие к Сергею Безрукову с мячом в руках.

Нужно еще учитывать, что огромную роль играет маркетинг, если он заранее стартует в кинотеатрах и в Сети. Если фильм выходит через месяц, а у него нет постера, трейлера, понятно, что ему ничего не светит, каким бы хорошим он ни был. Предположим, фильм хороший, у него складывается хорошее «сарафанное» сопровождение, но зачастую ему не дают отработать

в кинотеатре, потому что у нас существует большая проблема двухнедельного кинопроката. В развитых европейских странах качественные фильмы увеличивают свои стартовые сборы в 5—7 раз, у нас же такие картины не получают возможности в полной степени выработать свой потенциал, поскольку на третьей неделе кинотеатры, как правило, лишают фильм 70—80 процентов сеансов. И как бы зритель ни хотел посмотреть понравившееся ему кино, его, оказывается, просто негде увидеть.

Повторяю: на мой взгляд, нет кризиса российского кино, есть кризис деятельности продюсеров.

Д.Дондурей. В начале июня в Думе обсуждались законы о кино. Там собралось человек сто, много режиссеров, продюсеров, начальников. Интересно, что там не было только руководителей кинотеатральных сетей, телеканалов и никого, кто был бы связан с Интернетом. Людей, которые как-то отвечают за возврат денег, за публику. В частности, букеров. Есть очень влиятельное сословие людей, которые расписывают фильмы. Не знаю, встречаются ли они вообще когда-нибудь с теми, кто фильмы производит.

Павел Чухрай. Каждый раз мы в российских дискуссиях упираемся в вопрос терминологии, которая запутана. Из-за этого говорим обо всем и ни о чем. Если мы употребляем слова «бокс-офис» и «маркетинг», то на эту тему на «Кинотавре» уже собирались достаточно компетентные люди. Они разбираются в этом лучше, чем режиссеры, сценаристы или критики. В понятие «кино» мы включаем самые разные жанры: аттракцион — это одна тема разговора, телесериалы — другая, и еще остается, собственно, то, что не включает в себя два первых понятия. Другого, кроме аттракциона, какого-то жанрового и телевизионного кино у нас в необходимых объемах нет.

Можно, конечно, обсуждать, почему у нас вообще возник такой кризис. Но это все равно что спросить: а почему не будет настоящего Сколкова, почему падают ракеты, почему нет спорта?.. У меня совершенно нет ощущения, что кинематограф — в том его виде, про который мне хотелось бы говорить, исключив сейчас телесериалы и аттракционы, — пребывает в состоянии кризиса. Я его не вижу. Считаю, что за последнее время сложилась замечательная плеяда молодых и относительно молодых режиссеров. Можно говорить, что уже есть поколение со своим почерком, со своим взглядом на жизнь. И когда я смотрю их картины, то радуюсь тому, что это интересно и по искусству, и по профессиональному уровню. Что в большом смысле это кино лишено политической конъюнктуры. Режиссеры говорят о том, что их волнует, что имеет отношение к жизни общества.

Есть ощущение кризиса в самом нашем обществе, и картина «Рассказы» Михаила Сегала, которую мы здесь, в Сочи, посмотрели, в общем, говорит именно об этом. Поколение, о котором я сейчас сказал, научилось разговаривать с современными думающими людьми на их языке. Наоборот, тех, кого считали традиционными по языку режиссерами — Андрея Смирнова с картиной «Жила-была одна баба» или Александра Прошкина, — сегодня уже можно считать вообще андерграундом. Люди, которые приходят в кинотеатр — и мы видели это по картине Сегала, — не понимают, о чем с ними говорят. Они не знают, кто такой Дзержинский, что такое ЧК, сколько народу погибло в 1937-м, они ничего этого не знают. Есть два пути. Или начинать разговаривать с ними на уровне «С чего начинается Родина? С ошибки в твоем букваре», или пытаться их просвещать — но это не наша тема.

Что же делать режиссерам, которые сегодня вошли в жизнь так интересно и мощно? Учить соотечественников? Ну не знаю. Говорить о том, что болит... Так это то, что они делают. Если мы размышляем про бокс-офис и прочее, к сожалению или к счастью, но говорить про это кино в таких терминах — все равно что обсуждать то, что «бокс-офис» Мандельштама в первые две недели после выхода его книги не соответствовал «бокс-офису» Демьяна Бедного. Что теперь делать Мандельштаму? Есть кризис страны, общества, мира, но наш кинематограф, который я здесь в Сочи вижу, ничем не хуже евро-

пейского. Можно говорить об общем духовном кризисе в мире... И что, давайте примем решение и напишем соответствующее письмо Путину? Это бессмысленный разговор.

Олег Березин. Нет такого единого понятия, как «рынок кинотеатров» или «рынок кинопроката». Это две иногда слабо пересекающиеся истории, просто объединенные одной технологией. В этом, на мой взгляд, есть подвох, потому что когда мы говорим о том, что российское кино не смотрят, мы автоматом приводим цифры и доли кассовых сборов кинотеатров, причем замешиваем в этот подсчет две абсолютно разные истории — киноаттракционы и традиционно художественные фильмы. Это два разных рынка, очень похожих технологически. Поэтому нам кажется, что это одно и то же. Мы посчитали: действительно, из почти 2800 экранов в коммерческих кинотеатрах у нас всего 19 экранов показывают художественное кино. И еще пара сотен в развлекательных комплексах. Это разные рынки, их надо четко разделять.

Второй момент: мы живем в мире, где есть масса других способов доставки фильма к зрителю, это тоже надо учитывать. Сегодня кинотеатр не может быть мерилом успеха или неуспеха, популярности или непопулярности фильма. Я приведу пример. Кинотеатральная аудитория фильма «Высоцкий. Спасибо, что живой» меньше, чем телеаудитория фильма «Елена». Большой блокбастер на большом экране посмотрело меньше зрителей, чем «Елену» по телеканалу «Россия». Другой вопрос — совпадение форматов. Кинотеатр — это особый способ восприятия фильма, это вовлечение, идентификация с изображением, именно поэтому там так много киноаттракционов. «Самый лучший фильм», «Елки» — аттракционы, рассчитанные на другую психологию. Это не художественное кино, которое, как правило, снимается для маленького экрана. Здесь только что приводили в качестве примера фильм «Шпион». Все удивляются: вроде бы там хорошие актеры, красивая картинка, в основе интересный роман, а в кинотеатрах он собрал мало. Но в этой картине нет ни одного общего плана, это снятый для телеэкрана фильм. Зритель приходит в кинотеатр за впечатлением, за масштабом переживания. Есть категория зрителей, которые хотят смотреть кино коллективно, но это уже другая история.

В большинстве своем нынешняя публика приходит в кино, как в «Макдоналдс», не требует от него утки по-пекински, потому что часто неосознанно, но понимает, что это другой продукт. «Макдоналдс» между тем считается одним из самых успешных бизнесов в общепите. Поэтому и к кинотеатрам надо теперь относиться иначе, они на 95 процентов занимаются показом не художественного кино. Киноаттракцион — это другой бизнес. Развлекательные комплексы действуют сегодня так же, как в свое время Парк культуры и отдыха имени Горького. Это нормальная, не презираемая человеческая сфера впечатлений, отдыха, разрядки.

Если бы российское художественное кино не было интересно зрителю, то, наверное, пиратство не было бы проблемой для этих фильмов: ну кому нужно скачивать гигабайты неинтересного контента? Но раз его качают, значит, оно необходимо. Это очень важно в терминологическом плане, чтобы не пытаться сложить все в одну банку — все кинотеатры, все фильмы, всех зрителей.

Теперь нет деления на русские и нерусские фильмы. Есть, повторюсь, киноаттракцион, есть художественное кино, а оно делится на хорошее и плохое. Точно так же, как серьезные книги, как правило, не становятся бестселлерами, а классика редко оказывается столь же популярной, как песни Стаса Михайлова. Но все мы при этом понимаем, что есть Михайлов, который тоже кем-то считается музыкантом, получает звания, потому что это тоже вроде как музыка. Есть масса каналов, множество типов контента, нужно научиться их разделять.

Д.Дондурей. Мне кажется, здесь прозвучало сильное и довольно новое утверждение: не надо претендовать на 95 процентов экранного времени. Там другие

с 20 III

Новый широкоформатный фильм

ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ

в главной роли
Е. МАТВЕЕВ

сег. 9[30], 16[30].

СУДЬБА

„Мосфильм" (2 серии) сег. 13[30], 18[20].

Цветной широкоформатный
ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

БОЛЬШОЙ ИЗ

2 серии
США

в главной роли
ИВ МОНТАН

Кинотеатр
«Форум». 1977

законы, правила, бизнес. Другие отношения. Но еще неизвестно, сидят ли в кинотеатрах два народа: один — когда девять из каждых десяти человек — жители этакого «Диснейленда», и другой — когда один из десяти зрителей — тот, кто согласен смотреть качественное европейское и американское кино. Воспитывать граждан, способных не умирать от тоски на картинах братьев Коэн или Джармуша, — такой задачи перед Фондом кино никто не ставит и перед Министерством культуры тем более. Получается, что практически все кинотеатры в нашей некогда культурной стране действуют как развлекательные комплексы, продающие аттракционы и еду.

Георгий Малков. Я хотел бы здесь поддержать идеи каждого выступления. Уверен, что у нас есть современное кино. Вопрос о том, насколько оно успешно. Это не определяется только сборами в кинотеатрах, которые сегодня интегрированы в торгово-развлекательные комплексы. Но это и не значит, что фильмы неразвлекательные не могут дойти до своих зрителей. Нужны лишь настойчивость продюсеров, делающих такое кино, их стремление пробиваться через все препоны, созданные для них голливудскими картинами. А еще — лояльность прокатчиков и желание зрителей смотреть эти фильмы именно в кинотеатрах. Может быть, следует найти новые формы предоставления этого продукта через телевидение, Интернет и так далее.

Конечно, любой продюсер зависит от своего источника финансирования. Единственный источник нашей компании, например, — это деньги, которые зрители платят за билет. Поэтому мы ориентируемся в первую очередь на этих «инвесторов». Если мы не угадали, не смогли их привлечь — мы «попали» и должны отвечать за свое неумение вступить в коммуникацию со зрителем. Да, мы пытаемся работать на ту публику, которая в кинотеатре хочет развлекаться. Не видим в этом ничего предосудительного, открыто это декларируем, возможно, вызываем своими фильмами какие-то вопросы у кинокритиков. Но мы сейчас говорим о кино для кинотеатров, а таково требование этой аудитории, этого рынка. Можно ли что-то здесь поменять? Не знаю, наверное, какие-то усилия могут предприниматься, но опять же это вопрос к стране, к миру. Сейчас все так устроено, и в этой данности правильнее делать кино и жанрово разделять его по формам «доставки» зрителю. Пример про «Елену» и «Высоцкого...», по-моему, очень показателен, он никак не характеризует эти фильмы в плане качества, а говорит лишь о том, что есть допустимые, приемлемые и удобные способы для разных зрителей увидеть то или иное кино.

Сэм Клебанов. Стоит говорить не о кризисе российского кино, а о кризисе осмысленного восприятия кино вообще. На эту тему была точная статья Роднянского в «Ведомостях». Там говорилось, что российский зритель предпочитает смотреть кино, уводящее его от реальности, предпочитает сказки. Пример — фильм «Неприкасаемые», который в России получил странное название «1+1» и собрал в пять раз меньше зрителей, чем в Польше. Проблема в том, что этот кризис действует не только в сегменте массового кино, но и того, что мы здесь называем словом «артхаус». Если такие фильмы становятся большими событиями, то, как правило, это эскапистские, романтические, красивые, с уклоном в сказочность картины. Хотя «Спящая красавица», где сказочность заложена уже в названии, получила низкие рейтинги.

Если же мы берем фильмы, которые становятся общественными событиями в европейском киносмотрении, например «Развод Надера и Симин», то тут совсем все плохо. Российскому кинопрокату не хватает одного — французских зрителей. Но само численное выражение этого разрыва поражает воображение — у нас знаменитую иранскую картину посмотрело примерно в 250 раз меньше зрителей, чем во Франции. Действительно, количество залов ограничено, но ограничено оно в первую очередь именно отсутствием спроса. Сейчас прокатывать такое кино становится проще. Появились цифровые носители, дубликация которых практически ничего не стоит. Раньше

многие картины выпускали двумя-тремя копиями, и до провинциальных городов они доходили на четвертый месяц проката, когда про фильм уже забывали. Сейчас все и везде выходит одновременно. Вот мы выпустили замечательный фильм братьев Дарденн «Мальчик с велосипедом», который считается их самым зрительским фильмом, в том числе в американском прокате. В Ростове-на-Дону, где у нас есть замечательные партнеры, кинотеатры, которые стараются регулярно показывать такое кино, за неделю фильм посмотрели 20 — вдумайтесь в эту цифру! — человек. Странно ожидать, что российский зритель, который игнорирует братьев Дарденн, вдруг бросится сейчас на фильм Сигарева или Мизгирева. Это общий кризис неподготовленного восприятия, плюс еще и демографический, конечно. Российская аудитория кинотеатров очень сужена.

Когда я говорю с европейскими коллегами, они все утверждают, что, прокатывая серьезное кино, ориентируются на более взрослую публику, которая там активно посещает кинотеатры. Я ходил смотреть «Развод Надира и Симин» в Швеции где-то на четвертой неделе проката — зал был полон зрителями, которых принято называть «интеллигенцией». Это люди средних лет, видно, что образованные, не подростки с попкорном.

В России же усилиями очень многих игроков рынка — и дистрибьюторов, и прокатчиков, и продюсеров — эта аудитория изгнана из кинотеатров. Когда я начинал заниматься прокатом — первый фильм выпустил в 1998-м, — все были нацелены на дележ одного и того же куска пирога. Георгий Малков говорит, что они снимают кино, востребованное в кинотеатрах, — да, это фильмы, которые восприняты определенным сегментом аудитории, но выйти за его границы мало кто пытается.

Успех фильма «О чем еще говорят мужчины» показывает, что попытка выйти за пределы сословий тинейджеров, пэтэушников, даже студентов — а сейчас, мне кажется, разрыв между ними не так уж велик — очень проблематична. Это нам показал фильм Сегала «Рассказы»: я, кстати, помню, как моя секретарша, заочница журфака МГУ, не могла ответить на вопрос, кто такой Геббельс.

Когда я общался с коллегами в Швеции, тамошние продюсеры и дистрибьюторы говорили, что у них в прокате самыми популярными, как правило, становятся отечественные фильмы. На них ходят люди, посещающие кинотеатры один-два раза в год. Это взрослая аудитория, которая не является общепринятой целевой аудиторией кинозалов. Но в России с ней уж точно никто даже не пытается работать. Наши кинотеатры сами ее от себя отсекают. Так работает логика всего этого процесса. Поэтому когда мы говорим, что фильм успешен, собрал 10—12 миллионов долларов, то в пересчете относительно масштабов нашего рынка это очень мало. Когда в Корее национальный фильм становится успешным, его смотрят от 10 до 20 процентов населения страны. Для потенциального российского рынка это было бы, условно говоря, от 14 до почти 30 миллионов зрителей. Умножьте на среднюю стоимость билета — 6—7 долларов, и вы получите бокс-офис, который хотя бы два-три российских фильма должны, по идее, достигать. Для этого есть аудитория, что проверено опытом многих стран такого же уровня развития и благосостояния. Но никто у нас не пытается с ней работать, а если и пытается, то делать это не умеет.

Зритель просто разучился воспринимать сложное искусство. Я не случайно рассказал про то, как в Ростове смотрели картину братьев Дарденн. А ведь это большой город, позиционирующий себя как «южную столицу России», полтора миллиона жителей, там есть университет, есть своя местная интеллигенция, которая, когда я туда приезжаю, говорит: привозите нам побольше подобных картин. Но при этом они на них особо не идут.

Это вообще проблема уже всей культурной политики в нашей стране. Когда вы в последний раз видели хорошую программу о кино на ТВ? Я даже не говорю о кинообразовании в школах — по французскому образцу. Куда де-

лись с больших каналов эти программы? Раньше их было много. Но диктат рейтинга вытеснил их даже с каналов, которые, по идее, должны руководствоваться не только коммерческими приоритетами.

Проблема, видимо, в том, что существует системный кризис ценностей, мировоззрения, вкуса, связанный с восприятием кино не только российского, но и любого другого качественного. Возникает своего рода общая братская могила хорошего кино, где в том числе пропадает и продукция российского производства.

Когда-то нам надо было обязательно сдавать копию в Госфильмофонд. Возникала своего рода «уловка-22». Прокат был маленький, всего одна копия. Если ты ее не сдашь, то не сможешь показать фильм, а если сдашь, то прокатывать будет нечего. Закажешь две копии — вообще разоришься. Я звонил в Госфильмофонд и пытался им как-то объяснить, что если они будут применять этот закон, то здесь вообще не будет хорошего кино. На что мне ответили, что их цель не в том, чтобы в России появились замечательные французские, корейские или шведские фильмы, а в том, чтобы Госфильмофонд бесплатно получил свою копию. Таково отношение государства к лучшему зарубежному кино.

Александр Роднянский. Я вот думаю: у нас сформировалось такое общество взаимного восхищения. Мы так прекраснодушно разговариваем, нам вбросили, как всегда, полемично сформулированный Дондуреем вопрос о судьбе российского кино, и мы тешим нашу извечную тоску по содержательному кинематографу. Называйте его авторским, артхаусным, каким угодно. Есть ли у нас проблемы с российским кино, или этот чудовищный скепсис по отношению к отечественным фильмам возникает в Интернете и не только там — на улице, в разговорах, в том, что звучит на улицах перед кассами кинотеатров, когда молодые люди стоят и говорят, что не хотят идти на российский фильм? Это все придумано или нет? Я просто задаюсь этим вопросом. Откуда эти шквалы «критических» оценок, которые вызывают многие наши картины еще до появления в прокате? Я уж не сравниваю эти тексты с теми, что пишутся после просмотров.

Давайте не лукавить: все эти эмоции связаны с качеством массового российского кинематографа. И это не кинокритики не любят наш коммерческий продукт — неумелые комедии, потому что не видят в них ничего нового, а большинство российских зрителей. Они не любят смотреть плохо воспроизведенные кальки с хорошо сделанных американских фильмов. Это серьезная проблема, которая касается всей нашей продукции, созданной в режиме мейнстрима. Она отпугивает многих зрителей от российского кино, поскольку они не могут получить качественный уровень развлечения.

Или это не так? Сегодня мы имеем только два-три фильма, выходящие в декабре при шквальной артиллерийской поддержке больших телеканалов. Они, собственно, и делают половину российской кассы. «Елки» и «Высоцкий...» вышли в декабре, за ними стояли два крупных холдинга. И они собрали существенные деньги в тот период, когда аудитория традиционно, ритуально смотрит такого рода фильмы. У нас действительно в мейнстримном прокате нет полноценного потока российского кино. Поэтому все так радостно приветствовали качественные комедии вроде «О чем еще говорят мужчины», поскольку эти фильмы свежие, рассказывают о сегодняшнем российском человеке не языком придуманной кальки с плохо написанными диалогами и картонными персонажами, а с вполне узнаваемыми и подчас очень смешными ситуациями, легко считываемыми любыми зрителями.

Я бы так сформулировал проблему: в российском кино, безусловно, существует кризис восприятия, связанный с несколькими факторами. Во-первых, со структурой аудитории, о которой тут все уже говорили. Доминирующие в кинотеатрах молодые люди любят аттракционы и ходят в кинотеатр, чтобы смотреть именно их. А вот сети параллельного проката, способной экономически постоянно поддерживать существование другого кине-

матографа, российского или зарубежного, на сегодня в нашей стране не создано. Здесь у нас всего 19 экранов — Клебанов, наверное, сказал бы, что 30, — примерно столько экранов делают в России кассу содержательного кино.

С.Клебанов. Но 80 процентов из них — все равно в Москве и Петербурге. Максимум — 100 экранов, включая те, которые показывают как некоммерческое, так и коммерческое кино в мультиплексах.

А.Роднянский. Здесь было упомянуто, что отечественное производство давно победило в российском телеэфире, еще лет семь-восемь назад. Если посмотреть на программирование каналов «Россия 1», НТВ — это стопроцентно российские сериалы. Любимые, заслуженно высоко ценимые американские сериалы у нас не собирают заметной аудитории. Вот где ответ на запрос сегодняшней аудитории об окружающем мире. Она просто не ищет ответов на вопросы об устройстве жизни в кинотеатрах. Находит все объяснения на ТВ и не диверсифицирует разницу в жанрах. Смысла нет идти на то кино, которое мы, российские кинематографисты, пытаемся предложить им в кинотеатрах. Его значительно проще смотреть на DVD или просто на телеэкране — в силу его технологического качества, узнаваемости артистов, телевизионных лиц, ситуаций, диалогов. Для этого совершенно не обязательно идти в кинотеатр.

В жанре аттракциона мы очень редко конкурируем с зарубежной продукцией. Мы просто не умеем это делать, а, главное, планка входа в этот жанр очень высока, дорога. И американский кинематограф прекрасно это знает, постоянно развивается как технологическое искусство, чтобы еще больше увеличить дистанцию. Совершенно ясно, что многие жанры мигрировали на другие платформы. Драма и роман ушли на телевидение, даже сервисы VOD заказывают сериалы. Понятно, что сегодня Дэвид Селзник не снимал бы «Унесенные ветром» для кино, а делал бы масштабный сериал для HBO. Но возвращаюсь к главному: проблема, мне кажется, состоит в том, что мы ни в одном из этих сегментов, кроме, пожалуй, телевизионного, всерьез не коммуницируем с масштабной аудиторией. Она же требует эмоционального ответа, способного предоставить ей возможность прожить чужую жизнь. В рутинной, лишенной серьезных переживаний жизни — для очень многих людей именно кинематограф предоставляет модели других жизней. Перевоплощаясь, идентифицируясь с героями в разных жанрах, зритель чему-то учится, обретает некий новый опыт. Так всегда было, есть и будет. Поэтому большой независимый кинематограф, например американский, знаменитый и чрезвычайно успешный во множестве стран, у нас не работает, не воспринимается.

Мы все время говорим об аттракционе. У нас в стране хорошо прошел «Король говорит!». «Черный лебедь» собрал прилично для своего сегмента рынка, почти 4,5 миллиона долларов. Но это не 150 миллионов, которые картина заработала в Америке или 350 — в мире. Получается, что у нас практически не осталось — или они не сформированы — зон обитания для тех зрителей, которые предпочитают кинематограф содержательный и эмоциональный. С аттракционом все понятно — его любой человек может смотреть. Локальные комедии высмеивают сегодняшнюю жизнь, как бы дают людям возможность «проговаривать» ее. Они всегда будут единственным жанром, который способен активно конкурировать с американским аттракционом — это тоже естественно. Рациональное и абсолютно точное решение — действовать в этом жанре. Но все то, в чем силен отечественный кинематограф — драмы, социальные контексты, измеряющие температуру общественных настроений, истории, — на сегодня лишено своего пространства обитания. Да, время от времени некоторые из этих фильмов появляются на ТВ и «выстреливают», но в силу каких-то обстоятельств. Вышеупомянутая «Елена», при нашей к ней естественной любви, была показана в уникальных условиях — в 9 вечера, при большой артподготовке, мы просто прервали кинопрокат и показали

ее, это было довольно нестандартное решение. А в принципе, такие картины идут в небольших тайм-слотах, там они обитают и практически не встречаются со своей аудиторией.

Причин здесь много, я не буду на них останавливаться, но фактом остается следующее: мы не в состоянии встретиться с ожиданиями аудитории. Она о чем-то думает, ТВ параллельно ей отвечает, но мы на это не обращаем внимания. Сериал «Глухарь» смотрело 40 процентов аудитории, которая в это время смотрела телевизор. Это очень много, в условиях, когда у каналов-лидеров не больше 15 процентов доли. Вместо того чтобы понять, что же их там привлекло, ответить на эти вызовы, мы брезгливо отворачиваемся, говорим, что это не кино. Почему? Для зрителя разве это важно? Для него это настоящий кинематограф в том смысле, в каком кино означает эмоциональное путешествие.

Понятно, что для того кино, которое традиционно ориентировано на мыслящую аудиторию, нет пространства обитания, нет места, куда эта аудитория будет приходить регулярно, не боясь быть подвергнутой испытанию

Кинотеатр «Художественный». 1999

в виде рядом жующих, смеющихся, говорящих по телефону и громко отплевывающихся зрителей. В мультиплексах это выдержать невозможно. Значит, должны быть эти 19 экранов, которые — спасибо Бадаляну и всем его коллегам — в Москве и Питере все-таки существуют. Места для этого кинематографа сейчас нет. ТВ это кино не любит. Эрнст прав — кино все меньше смотрят по телевизору. Так во всем мире — вы не увидите в программе телеканалов Америки или Германии так уж много нетелевизионных картин. Это очевидная проблема.

Теперь о той ситуации, в которой фильмы среднего сегмента — мейнстрима, как уже упомянутые «Неприкасаемые», собирают по миру 300 миллионов долларов. Эта лента — чемпион Германии, Италии, Испании, Швейцарии и, конечно, Франции. Но при этом у нас она с большим трудом получила 2 миллиона, хотя выпустили ее относительно большим для России тиражом в 200 копий. Иными словами, более или менее продвинутой аудитории некуда пойти. Нужно выращивать, готовить рынок — внятный, гибкий, разнообразный, многоступенчатый. Здесь нет инфернальных проблем по поводу того, что мы не решим проблемы общества — конечно же, решим, когда они будут сформулированы в практических задачах.

Давайте наконец начнем создавать рынок для содержательного кино, для массового артстрима. Сегодня у нас есть место обитания только для аттракциона — вот и всё. Остальное — ТВ, DVD, VOD, понятно, что все это может прибавлять аудиторию таким фильмам, но, по сути, это лукавая игра с цифрами.

Д.Дондурей. Скажите, если ТВ не будет этим заниматься, а других сильных игроков я здесь не вижу, то кто же будет осуществлять то, о чем вы говорите? Кто у нас ответственный за показ качественного кино?

А.Роднянский. Давайте честно скажем: телевизионные менеджеры, в отличие от огромного количества людей, работающих в кино, борются за внимание аудитории. Другое дело, что мы можем не считать эту аудиторию развитой, умной, не важно, но и с них спрашивают результат по цифрам аудиторского анализа. Там нет других требований. Может быть, если бы к государственным каналам были предъявлены еще и иные приоритеты — ну у нас очень хороший фильм, получил много наград, был показан там-то и там-то, о нем хорошо написал замечательный кинокритик. Единственная проблема — его никто не посмотрел. Дальше мы начинаем искать этому объяснение. Первое — его не показали. Второе — не там показали. Но главным фактором остается то, что картина не вызывает чувства эмоционального подключения, — вот что важно! Даже если мы возьмем показы наших самых знаменитых фильмов в прайм-тайм на отечественном ТВ, они все провалятся. Это факт.

Теперь отвечу на ваш вопрос. Это дело консолидированных усилий всех без исключения участников кинопроцесса. Да, включая ответственность и телевизионных менеджеров. Конечно, надо создавать аудиторию, приучать ее ко многому. Пример достаточно полемичной программы «Закрытый показ» свидетельствует, что аудиторию, пусть и такими средствами, но сумели все-таки привлечь к одному определенному тайм-слоту. Должно быть и встречное движение. Без понимания режиссерами, авторами и продюсерами тех процессов, которые происходят с аудиторией, ничего у нас не получится.

Жоэль Шапрон. Буквально неделю назад я читал лекцию по истории французского кино в России и российского во Франции. Важных картин было очень мало перед войной, но именно благодаря коммунистам и тому, что Советский Союз победил с нами в войне, сразу после войны открылись двери советскому кино. И многие зрители стали его смотреть. С 1945-го до середины 60-х годов миллионы французских зрителей ходили на советские популярные фильмы. «Сорок первый», «Баллада о солдате»... Самый большой хит за всю историю появления российского кино в Европе — «Летят журавли», «Золотая пальмовая ветвь» в Канне. Фильм вышел в 1958 году, собрал 5 миллионов 300 тысяч зрителей в одной Франции. Он вышел в июне, все лето его показывали в кино с субтитрами, а потом до декабря дублировали и снова выпустили в прокат по всей стране. Такого рекорда после этого больше никогда не было. В течение 60-х годов показали еще несколько успешных российских картин. Последний фильм, собравший во Франции 1 миллион 100 тысяч зрителей, — «Война и мир» Бондарчука, 1966 год. После этого ни одна картина из России не собирала у нас столько зрителей. «Сибирский цирюльник» Михалкова — 900 тысяч зрителей, но он демонстрировался на английском языке, что

резко меняет ситуацию, да и само восприятие, поскольку в таком случае воспринимается нашим зрителем совсем иначе, там играют известные английские и американские актеры.

Я не буду говорить обо всех политических событиях, происходивших между СССР и Западом в 60-х годах, — это и Берлинская стена, и Кубинский кризис, и танки в Праге в 68-м, и бойкот Олимпийских игр. Все это очень сильно повлияло на имидж вашей страны. Большое количество европейских зрителей перестали ходить на советские картины, но зато появились, я бы сказал, «диссидентские» фильмы, полузапрещенные в СССР, Параджанов и Тарковский — на их работах росло мое поколение. Мы открыли для себя совсем другое кино, которое, естественно, собирало намного меньше зрителей. Но все равно на «Тени забытых предков» было продано более 600 тысяч билетов — это много. В конце 70-х появилось новое поколение российского авторского кино. Практически все французские прокатчики ориентировались тогда на фестивальные картины именно потому, что большая аудитория уже не ходила на советские фильмы, что, как я сказал, было связано с имиджем страны.

С тех пор мы смотрим российское фестивальное кино. Это касается, конечно, прежде всего фильмов, показанных в Берлине, Канне и Венеции. Сейчас у нас выпускается от четырех до шести российских картин каждый год. Естественно, это очень мало. Практически все они, за редким исключением, связаны с участием ваших лент в больших европейских фестивалях. Все исключения из этого правила обусловлены другим фактором. Картины «Черная молния» и «Чужая» были показаны у нас в кинотеатрах потому, что был общий контракт между российскими продюсерами и американским мейджором, филиалы которого в нашей стране вынуждены были выпускать эти фильмы на большой экран — даже без рекламы, постеров, пресс-показов. Только потому, что у них эти картины были включены в общий пакет. Universal выпустил «Черную молнию» два года назад, у нас она собрала 1700 зрителей. Фильм «Чужая», который вышел в декабре 2011 года, собрал... ровно 300 зрителей. Это неудивительно по двум причинам. Во-первых, никто не знал, что эта картина вообще выходит, и, во-вторых, никто не представлял, как позиционировать такое кино.

Уже сорок лет мы не видим советского экшна, детективов или фэнтези. Знаем Параджанова, Сокурова, Звягинцева. Но как позиционировать «Чужую» или «Черную молнию» — не знаем. Поэтому самый большие российские хиты у нас — это как раз такие картины, как «Елена», которая до сих пор идет в наших кинотеатрах и собрала больше 140 тысяч зрителей. Французский прокатчик не надеялся столько получить. В ноябре прошлого года вышел фильм Гарри Бардина «Гадкий утенок», собравший 100 тысяч зрителей, его хорошо дублировали и очень хорошо работали со школами. За последние полгода мы выпустили «Гадкого утенка», «Чужую», «Портрет в сумерках», собравший 20 тысяч зрителей, потом «Елену». Сейчас у нас на подходе «Фауст». «В тумане» Сергея Лозницы выйдет 31 октября. По всей вероятности, на этом список выходящих в прокат российских картин в этом году закончится.

История нового российского кино во Франции не очень отличается от истории советского кино, которая была в конце 70-х — начале 80-х, потому что мы уже поменяли свое отношение к тому «большому» кино, которое собирало миллионы людей. Но сейчас, если нет места обитания для российского фестивального кино, как оценивает эту проблему Роднянский, приходите к нам. У нас для него, наверное, есть определенное место. В аналитической книжке, которую опубликовала компания «Невафильм», в топ-50 фильмов вашего национального проката прошлого года вошли восемь российских. Естественно, ни один из них во Франции не вышел и не выйдет никогда. И в этом заключается самая большая разница с известностью французского кино за рубежом. То, что хорошо смотрят во всем мире — «Астерикс», «Такси» и про-

чее, — смотрят в том числе и в России, а то свое, что смотрят здесь, — не смотрят нигде в Европе.

Д.Дондурей. Хотел напомнить о некоторых идеях, которые сегодня бродят в разных ответственных за кинополитику кабинетах в нашей стране. Во-первых, сами прокатчики и показчики все время говорят: вы подождите несколько лет, и у нас вместо 3 тысяч залов, которые будут действовать к концу этого года, появятся 5 тысяч, как во Франции. Тогда у нас и все остальное в киноиндустрии будет, как во Франции. Мне кажется, это лукавое обещание. В России строится ровно столько кинотеатров, сколько сегодня может выдержать рынок для своего развития, — примерно 250—300 залов в год.

Вторая идея, которая очень нравится киноначальству, связана с квотированием. Надо заставить кинопоказчиков 25 процентов экранного времени принудительно отдавать на демонстрацию российского кино. Третью концепцию обсуждали недавно в Думе с Говорухиным и Бортко — всюду, где есть государственные деньги, следует создавать большие государственные прокатные компании, которые будут, как американские мейджоры, предлагать показчикам по 20—30 фильмов в одном пакете. И тогда кинотеатры побегут расписывать российское кино в надежде получить привлекательный коммерческий продукт. А вот работающие во ВГИКе педагоги говорят о том, что всех сегодня спасет большое количество дебютов. И тогда произойдет содержательное обновление в нашем кино. Наконец, есть идея международной копродукции. Но 20 или даже 140 тысяч дополнительно проданных за рубежом билетов вряд ли спасут нашу гигантскую экономическую невостребованность. Не случайно же, мне кажется, в нашей стране не создается альтернативная система кинопроката.

Сергей Члиянц. Я предпочитаю дискуссию монологам. Считаю, что интереснее говорить коротко, обмениваться мнениями, отвечать на разные подколки. Вы сформулировали тему обсуждения: «Зрители не смотрят наши фильмы. Почему?» И вы же ответили: потому что не любят. Гораздо точнее было бы назвать нашу дискуссию «Зрители не любят наше кино. Почему?». Мы вроде как профессиональное сообщество. Здесь собрались кинематографисты всех упомянутых вами сегментов нашей кинематографии. А где-то там — зрители. Хорошие, плохие, близкие, невоспитанные, потерянные за пятнадцать лет, без образования. Но есть еще третий участник процесса. Почему про него здесь не сказали ни слова? Это же не просто «мы и они». Есть же еще государство, которое занимает колоссальную территорию в том пространстве и особенно в тех процессах, которые называются «придумывание и производство фильмов». Важнейший игрок, а о нем — ни слова.

Зрители, на мой взгляд, как раз и не любят наше кино из-за тотального участия в нем государства. Главный продюсер у нас — Путин. Это ведь не фигура речи. Именно он возглавляет Совет по развитию отечественной кинематографии. Игорь Толстунов вчера говорил мне: «Я работать готов, а воевать — нет». Жизнь продюсера сейчас — это война. Десять лет назад мы снимали за 700 тысяч долларов, затем за 1 миллион 200 тысяч, а сегодня картины стоят 5—10 миллионов. Путин влил колоссальное количество денег в индустрию, но, являясь генеральным продюсером отечественного кино, не предложил, в сущности, никаких значимых идей, кроме цензуры. Причем цензуры именно денежной. Теперь все заняты не тем, как хорошее кино придумывать, а тем, как стать «национальным лидером». Потому что без невозвращаемых государственных денег снимать фильмы за 7 миллионов долларов — это сумасшедший риск.

Я уж не говорю о том, что когда вы обсуждаете ситуацию и механизмы конкуренции, вы почему-то все время сравниваете российский кинематограф с американским. А ведь он таковым не является — у него своя территория, аудитория, свои горизонты, регламенты. Для нас конкурентом остаемся мы сами, потому что даже телевизионное кино, которое, казалось бы, очень сильно влияет на ценовую ситуацию в российском производ-

стве, — не наш конкурент. Только мы сами друг с другом. Потому что каждый российский кинопродюсер делает еще и телесериалы, и «мувики». Если даже не продюсер, то актер — обязательно. Найдите хоть одного, кто не работает сейчас на ТВ.

На самом деле мы сами не любим наше кино. Я встречаю артистов — друзей, многие из которых дебютировали в моих фильмах, мы говорим друг с другом честно, — спрашиваю: «Как жизнь, старик?» «Да так, снимаюсь». — «Нравится?» — «Нет. Тексты — говно, сценарии — тоже». Я грешен, из кино ушел, но сейчас вернулся — всего на один фильм. Может, смогу его сделать, а может, и нет.

Мне интересно найти какие-то новые лица. Люди приходят уже с резюме — они много где уже снимались, приносят фотографии, шоурилы. Задаю вопрос: «Скажите, у вас были хорошие работы за это время?» Отвечают: «Нет». При этом они активно снимались. «Были у вас хорошие режиссеры?» — «Нет». — «А зачем же вы участвовали?» — «Ну я же должен достроить дом, закончить квартиру...» Актеры — это мотор буржуизации нашего дела. Только тогда, когда в десятке лидеров отечественного проката наших картин вообще не будет, тогда поиск целеполагания станет уже во главе угла. Георгий Малков говорит: «Мы ориентируемся на инвестора». Уважаю.

Г.Малков. Я имел в виду зрителя.

С.Члиянц. Именно он — ваш инвестор. Но, друзья мои, Стас Михайлов — не музыка! Это все расхожие банальности — «о вкусах не спорят»... Не спорят те, у кого нет вкуса. Вы сказали, что дискуссия ведется постоянно, но это неправда. Она ведется здесь на «Кинотавре» раз в год — так будет точнее.

Д.Дондурей. Скажите, что делать?

С.Члиянц. Давайте сначала посмотрим на себя в зеркало. Нас не двое — не «мы и зритель», не «я и Ленин», а — мы, зрители и они — государство, находящееся в тотальном идеологическом кризисе. Что делать? Вот вы сказали, что в «Искусстве кино» опубликуют эту дискуссию. Но вы, Даниил Борисович, проиграли, потому что «Искусство кино» уступило свой авторитет журналу «Кинобизнес».

Д.Дондурей. У нас другие задачи.

С.Члиянц. Потому что сейчас в нашей сфере деятельности очень много бизнеса и очень мало кино. Мы же приходили сюда не за «бабками». Деньги — это здорово, отлично. Но мы шли в кинематограф за смыслами.

А.Роднянский. Один простой вопрос. Павел Григорьевич Чухрай сказал здесь про Мандельштама. Осип Эмильевич для своего творчества не просил 3 миллиона долларов, писал себе и писал. Скажи, пожалуйста, Сергей, когда ты просишь деньги, ты инвесторов про смыслы спрашиваешь? Ты же вроде бы предприниматель.

П.Чухрай. Я говорил про Мандельштама, поэтому нечестно спрашивать об этом у Члиянца. Я дальше сказал, что, конечно, надо думать, как финансировать кино. И затем пошутил по поводу Путина, я надеюсь, никто серьезно не воспринял мое предложение о письме «на деревню дедушке». Но с вашей стороны это такой дьявольский вопрос. Потому что, конечно, надо думать о том, как помогать, и государство должно помогать культуре.

С.Члиянц. Можно я закончу? Мы любим цитировать: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Так вот, если вы хотите продать рукопись, не продавайте все-таки вдохновенье.

А.Роднянский. Ты ведь, Сергей, главное не сказал. Мы производим смыслы для того, чтобы влиять на других людей: воспламенять, заставлять думать, переживать. Эти люди называются «зрители». И ты именно для них делаешь кино.

С.Члиянц. Упрек принял. Огромные государственные деньги вкачиваются в стоимость производства отечественных картин. В маркетинге есть два пути. Можно найти спрос и удовлетворить его, как делает Георгий Малков.

А можно попытаться сформировать. Этот процесс занимает многие годы. В занятиях, подобных нашему, это, как правило, пятнадцать лет. Какое интересное целеполагание у государственной политики: «давайте поборемся с Голливудом». Зачем?

А.Роднянский. Дома поборемся. Потому что зрители у тебя свои. Не с Голливудом борются, а за внимание соотечественников. Когда говорят о французском кинематографе, имеют в виду то, что его смотрит собственная аудито-

рия. Любит, переживает и живет жизнью своих героев. А то, что ты предлагаешь, ведет в реальный тупик.

С.Члиянц. Позвольте, я делал разные фильмы. «Бумер», «Настройщик», «Живой»...

А.Роднянский. Из больших народных фильмов — «Бумер». Это же не было просто одно лишь «вдохновенье». Там был ответ на запросы очень многих людей. Ответ, угаданный тобой и Сельяновым. Поздравляю.

С.Члиянц. Всего шесть лет назад мы сумели прокатать с неплохим результатом — при том количестве кинотеатров — фильм «Живой», который совсем не «Бумер». Он собрал 3,6 миллиона долларов при очень слабых моих прокатных усилиях.

А.Роднянский. Но и неслабых усилиях Первого канала...

С.Члиянц. Сегодня подобная картина столько денег не соберет. А значит, аудитория деградирует, потому что мы ее так воспитываем. Здесь бы очень пригодилась как раз взвешенная, тонко настроенная государственная политика: какое именно репертуарное кино нужно финансировать?

А.Роднянский. Зачем тебе государство нужно? Оно тебя финансирует? Вон, замечательный «Портрет в сумерках» девочки сняли за 20 тысяч долларов, получили сто призов по миру, прошли в прокате в нескольких странах. Это альтернатива или нет? Это ведь совершенно не «Елки».

С.Члиянц. Нас вынудили впадать в эти крайности. Давайте поборемся за качество собственной продукции, да еще на своей территории, как с «Мерседесом» борются «Жигули». С помощью дополнительных денежных вливаний. Мой пафос заключается в том, что кино, которое пытается играть на поляне американской продукции у нас дома, государству финансировать не нужно.

А.Мазуров. Я отчасти продолжу мысль Члиянца. Что делать? Зрителя проиграли как раз те кинематографисты, кто вступил с ним в коммуникацию. Это мы проиграли. Почему? Потому что у нас интеллектуальный кризис. Наша тусовочка профессионалов, которая здесь собирается раз в год, признаемся, содержательно слаба. Почему Остап Бендер в момент, когда не смог терпеть свою неспособность играть дальше, применил прием «ход конем по голове» — бросил кому-то в голову доску? Он нашел наиболее для него приемлемый инструмент, при помощи которого в этот момент может действовать.

Что делали те самые французские кинематографисты, о которых мы так часто говорим и которых Жоэль здесь представляет уже практически как живой памятник? Они периодически концентрировали свой интеллект, талант, проводили активную работу мозга. И фиксировали ее в документах, которые, например, печатались как манифесты, объясняющие, что такое французская кинематография. Как она действует, какие у нее цели. Чего хотят те люди, которые в этой кинематографии действуют. Все это печаталось в Cahiers du cinéma и, не поверите, даже переведено на русский язык, висит на сайте arthouse.ru.

Идея про дебюты — одна из самых живых. Вся наша реформа последних лет состояла в том, что мы имитируем голливудскую модель, создаем мейджоров и вливаем в производство большие деньги. Почему не получилось? Идея эта — непродуманная, плохая. Если вы выливаете огромный поток воды через малое количество рукавов, он сносит почву, плодородный слой и там ничего не вырастает. Или обнажаются какие-то большие камни. Вроде до этого их не было, а теперь вот лежит какой-нибудь «Август. Восьмого» большим грузом. Нужна интеллектуальная мелиорация и диверсификация этих потоков, чтобы наша почва получила необходимую дозу влаги и вокруг все зацвело.

Попытки концентрироваться были. Киносоюз проводил в прошлом и провел в этом году — уже на более низком, как мне кажется, интеллектуальном уровне — конференции, где вырабатывал проектный продукт. Естественно, это трудно делать огромным хуралом. Тем не менее эксперты в игровой манере выдавали этот продукт. Участвовали в этом те, кому есть что сказать. Они могли коммуницировать, и сухой остаток получался, потому что всегда можно было выяснить, кто с чем согласен или не согласен.

Национальная российская кинематография не генерировала сухой остаток того, что можно назвать «законченная реформа». Фильм «За Маркса...» — прямое высказывание на эту тему. У нас в стране нет таких фильмов. Мне кажется, нужна прямая коммуникация с властью, буквально на уровне того, что кинематография — это некое общественное движение, у которого есть идея. В декабре возникло определенное эмоциональное состояние — начались какие-то волнения. Власть грамотно это пресекала — появлялись идеи. Начинал работать креатив. В качестве прообраза была взята концепция «Оккупируй Уолл-стрит», некое интеллектуальное ядро сформировалось, которое готово публично что-то обсуждать. Пора уже найти тех, кто хочет активно потратить время, написать эту реформу, провести экспертизу, повесить на красный кумачовый лозунг, носить его перед Кремлем и требовать «долива пива после отстоя пены».

Виталий Манский. Антон, мне кажется, поиски идеи сейчас бессмысленны, потому что совершенно очевидно, что нашему кинематографу с родным зрителем, как выражается герой фильма Сегала, «не о чем трахаться». И почему это произошло — сегодня здесь объясняли. Важнее, может быть, то, что предложил Чухрай, — определиться в терминах. Нужно сообщить о нескольких новых терминах последнего года — во всяком случае, для меня. Телевизионное понятие, которое относится к тому типу фильмов, которые мы пытаемся наполнить идеями: «театральное кино». В «ящике» убеждены, что то, что мы считаем неким истинным произведением, для них является всего лишь побочным продуктом. Более того, когда они говорят о «театральном кино», то речь идет о назойливом обстоятельстве, с которым им приходится пока еще в той или иной степени считаться.

Прокатчики вообще называют наше кино «художественным» и дистанцируются от него, уводя с собой все эти тысячи залов, которые теперь функционируют как «зоны развлечений». Сегодня «художественное» кино потерпело крах на всех путях коммуникации со зрителем. Когда Дондурей назвал меня «человеком со стороны», он, наверное, имел в виду, что со стороны документального кино, которое сегодня, тоже совершенно очевидно, потерпело полный крах — оно просто отсутствует. Даже сидящие в этом зале продвинутые пользователи считают, что документальное кино они видят каждый день по ТВ, не подозревая, что там оно совершенно не документальное и уж, по крайней мере, не кино. Это ждет всех нас и вас, может быть, как раз потому, что мы сидим на той самой, презираемой многими государственной игле.

Если государство поймет, что ему больше не нужно это самое «художественное» кино, оно все свои проблемы решает в «ящике», в «телемувиках», в прокате фильма «Август. Восьмого», то это будет одна — ясная — ситуация. Если же такое кино надо все-таки сохранить, то можно ограничиться неким набором режиссеров, фамилии которых обычно произносит Жоэль Шапрон. Начиная войну за право существования, нужно ее, конечно, наполнять идеями. Но они в этом смысле вторичны, а первично — само желание за себя бороться.

С.Члиянц. Надо, чтобы государство оставило нас в покое, наедине со зрителями. Без него мы в конце концов с их интересами разберемся.

Р Е П Е Р Т У А Р

Мария Шалаева
и Павел Руминов

БАКУР БАКУРАДЗЕ — НИНА ЗАРХИ

Кино, которого не хватает

Нина Зархи. Бакур, год назад вы были участником «Кинотавра», «Охотник» получил приз, и, надо сказать, тогда он был своим в компании награжденных, да и вообще большинства поддержанных фильмов. Каким вы видите фестиваль этого года? Обозначил ли он какие-то другие направления движения? Как бы вы определили самое главное, или самое интересное, или самое «ужасное» в программе? Все-таки Сочи — Канн российского масштаба — представляет если не «наше все», то наше лучшее.

Бакур Бакурадзе. Мне кажется, что в сравнении с прошлым годом фестиваль показал достаточно высокий уровень фильмов. Программа была реально интересная за исключением пары картин, вызвавших недоумение. Давайте с этих буквально двух слов о плохом перейдем к интересному.

Н.Зархи. Но назвать, мне кажется, стоит: бесспорно, это «Аварийное состояние» — дебют Всеволода Бенигсена, и... Хотя на второе место в этой «паре вызвавших» у меня претендуют несколько лент.

Б.Бакурадзе. Я не имею особого желания их называть. Фестиваль существует, чтобы отмечать хорошее. Давайте поговорим об особенностях тех фильмов, которые вызвали интерес.

Недавно я прочитал интервью Питера Гринуэя. Он сказал такую вещь: вы, в России, пытаетесь в новые бутылки залить старое вино, а в новые бутылки надо заливать новое вино, старое пусть остается в старых. Я подумал, откуда этот человек может знать такие тонкости о нашем кинематографе, ведь мы не настолько сейчас известны в мире... Я согласен с Гринуэем. Несмотря на то что на «Кинотавре» было много сильных картин, значительная часть фильмов — как старое вино. Это такое традиционное — или актерское, или сугубо постановочное кино.

Н.Зархи. А что тогда вы понимаете под «новыми бутылками»? Или под «новым кино»?

Б.Бакурадзе. Для России, мне кажется, фильм Павла Руминова «Я буду рядом» — это что-то новое и важное. Для мирового кинематографа там, может, никаких открытий нет, мы знаем огромное количество западных фильмов, которые делаются в такой манере.

Н.Зархи. Импровизационной? Докудрамной?

Б.Бакурадзе. Ну да. Хотя мнения режиссеров и критиков здесь могут разойтись. Для критиков, которые огромное внимание уделяют драматургии, ка-

ким-то вещам, помогающим считывать и язык, и сюжет, формулировать авторское послание и тому подобное — чего, собственно, в этом фильме практически нет, — «Я буду рядом» слишком простая история, можно назвать ее сказкой. Некоторые обвиняют Руминова в том, что серьезного отношения к подлинным проблемам больных раком в его картине нет, что в жизни так, как в его экранной истории, не бывает... Но я на эту тему даже не задумывал-

«Жить», режиссер Василий Сигарев

ся, потому что картина о другом. Она о том, что чувствует мать, которая знает, что она скоро умрет и ее ребенок останется один, и о том, как она сама подготовится к своему уходу и подготовит к нему сына. Это трагедия, сделанная в форме сказки. И вот еще: кто-то говорит, что актеры играют плохо, а я считаю, что играют они хорошо. Есть несколько очень интересно решенных психологических сцен. Мне вообще кажется, что психологизма в нашем кино катастрофически не хватает. В этой картине очень высокий уровень показала Мария Шалаева, и ребенок мне очень нравится. И еще любопытно: в фильме снялись сериальные актеры, которые в сериалах играют плохо, а здесь, в «Я буду рядом», они живые и убедительные. Руминов, собственно, использовал новый для российского кино метод. Он создал полуимпровизационную ситуацию, которую просто спровоцировал и пустил на самотек. И она сама себя корректировала, жила какой-то своей жизнью и получилась живой. Примерно то же самое делает Германика, метод схожий, только она делает это с актерами.

Н.Зархи. Так и Шалаева тоже актриса, и Алиса Хазанова, и все остальные. Меня отталкивает вовсе не отсутствие драматургии. Это, кстати, мне кажется слабым местом и у Германики, не в «Школе», а в «Кратком курсе счастливой жизни». Дело не в том, что я жду петелька к петельке сплетенной истории с интригующими поворотами — это как раз делает телевизор, и вполне успешно. Просто драматургия здесь — «индийская», однако Руминов не задает это как конвенцию: вот вам условный сюжет в обнимку с доком. И оказывается, на мой взгляд, между подвалом и гламуром, имитацией правды и «мылом». Автор вбросил самоигральную слезоточивую фабулу — и удалился.

Б.Бакурадзе. Здесь важно понять, что Руминов не строит сюжет, он строит образы. Поэтому самоигральность здесь необходимая вещь. Когда мы смотрим в цирке на клоуна, то нам не важно, что, в отличие от фокусника, он делает — плачет или смеется, лежит или прыгает. Его характер проявляется в любом действии, и нам интересен именно он. Это ошибка — искать изъяны в драматургии Руминова. Вы можете сказать, что любое значимое кино использует сюжет для выстраивания образа. Да, это так. Персонаж и сюжет — вещи неразделимые. Персонаж строит на своем хребте сюжет. Не может Грейс не попасть в Догвиль, иначе не будет Грейс. Не могут у Бруно не украсть велосипед, это вписано в его судьбу и является его частью... В фильме Руминова сюжет — смысл — персонаж не в равной весовой категории. Он обволакивает персонажей собственным миром, миром одиночества и человечности, миром тепла и страха. Поэтому он может перетасовывать сюжет — так клоун на арене меняет сюжеты — и при этом справляться со столь опасной темой, как подготовка молодой женщины к смерти и прощание с маленьким сыном навсегда. За такое вообще очень сложно взяться. И если браться, то, наверное, это мог бы сделать, например... ну если только Сигарев, который совершенно иначе к этому подошел. Или Германика.

Н.Зархи. Сигарев снимает трагедию, отрываясь от беспросветности низа. Без слез рассказывая о людях, потерявших самых близких, поднимает сущностные проблемы, вечные и экзистенциальные. Говорит о трагедии их неразрешимости. Как и о том, что способность биться об эту неразрешимость — одно из ценнейших свойств человека. Вот кто-то упрекает Сигарева в неряшливости, вспоминая, что он не учился на режиссера. Мне-то кажутся необходимыми вдохновенно убедительные нестыковки — так безусловность, случайность неуправляемой жизни вторгается на территорию предначертанности неумолимых правил. Эстетики, поэтики жанра, авторского текста и подтекста. Яна Троянова рассказывала, например, что слеза у Андрея Филимонова в потрясающей сцене, когда ее героиня оплакивает его умершего героя, выкатилась совсем непреднамеренно.

Б.Бакурадзе. Сигарев, на мой взгляд, строит трагедию, чтобы разрушить ее. Он разрушает трагедию присутствием мертвых среди живых — и не важно, что это плод их воображения, — разделяя ее, трагедию, между живыми и мертвыми, дает им возможность вместе плакать. И, несмотря на то что он размывает реальность, мы принимаем его интерпретацию и заражаемся надеждой. Руминов же делает то же самое, но по-другому, он наглядно разрушает законы трагедии с самого начала. Он касается трагедии вне ее классических форм. Уже начальные титры — огромные желтые буквы на экране с какими-то флэшбэками с приемными родителями — это показывают. Он решительно убирает пафос, оставляя при этом ключевые психологические сцены. Фильм держится на том, что фиксирует: мать приходит, видит приемных родителей рядом с ребенком и понимает, что ревнует. Эта сцена очень круто сделана. Или другая — когда приходит героиня Алисы Хазановой, соцработник, призванная помогать умирающей. Героиня Шалаевой начинает играть с ней в фатальную игру, в шутку, придуманную — от безысходности — молодой матерью-одиночкой, хотя на самом деле она не шутит. Она говорит, что это шутка, а на самом деле это не так, это такая двойная игра. Очень сильно сделано. В фильме есть и другие сцены, и поэтому он меня заинтересовал в первую очередь с профессиональной точки зрения. Когда я говорю, что у Германики играют актеры, я немного другое имею в виду. У Германики присутствие человека в кадре, его поведение — актерское, при всей импровизационности и универсальности. В картине Руминова, как мне кажется, есть ощущение абсолютно живого, подсмотренного, непрофессионального человеческого существования. И это новая для России эстетика.

Н.Зархи. А меня смутила легкость в обращении автора с финалами фильма, снятого под правду жизни. Они же сообщают истории прямо противоположные смыслы. Ведь показанная в Сочи картина — часть сериала, и, кстати, вяз-

кость телевизионной эстетики и плоская одноцветность характеров («Дом-2» тенью маячит) здесь присутствуют. Так вот, в сериале героиня Шалаевой выживала и акцент переносился на другое: настоящая мать и приемная начинали, бешено ревнуя, биться за ребенка. Любимейшая коллизия телепродукции. Нет ли цинизма в таком беспроблемном режиссерском развороте — прочь не только от фабулы, от смерти к жизни, но и от героини, какой мы ее узнали? Играть, разумеется, можно во все, но игра должна быть задана как смыслообразующее условие. Как основа стиля. А меня в течение полутора часов

«Я буду рядом», режиссер Павел Руминов

заставляют смотреть жизнь-как-она-есть, и Шалаева не играет, а существует на экране, как собаки, как дети, когда они не знают, что их снимают. И я плачу, потому что мне показывают все стадии приближения к финальной точке молодой женщины с диагнозом рак мозга. Мне показывают ее лысую голову, и на ней шрамы, и уколы, после которых тошнит. Она плачет, смеется, целует ненаглядного сына — замечательного, надо сказать. Сердце кровью обливается, внеэстетический опыт захлестывает. К искусству это никакого отношения не имеет. Как в театральной легенде о зрителе, который так возмутился подлостью Яго, что выстрелил в него из зала, а потом в ужасе сам застрелился. Анекдот этот — двусмысленный: можно считать исполнителя роли Яго гением, а можно — в постбрехтовские времена — «фальшивомонетчиком». Замысел, сюжет и форма разошлись, как в море корабли. Осталась уловка, фокус.

Б.Бакурадзе. Сюжет и форма не могут разойтись, они лишь могут влиять друг на друга, тянуть друг друга в одну или другую сторону. Там есть та игра, о которой вы говорите, и она, на мой взгляд, смыслообразующая. И цинизма в фильме нет. Потому что было одно произведение, длинное, с коллизиями, драма между двумя мамами, а потом родился в голове другой фильм — короче, где мать умирает и прощается со своим ребенком. Героиня может бороться за своего сына, как это сделано в сериале, а может прощаться с ним навсегда, как в фильме. Сюжет здесь вторичен. Первичен образ. И в таком случае длинный вариант, каким бы он хорошим ни был, можно даже выбросить в корзину и сказать ему спасибо за то, что послужил дорогой к этому варианту фильма, который я видел на фестивале. Когда сейчас, спустя время, выясняется, что это изначально был сериал, что там был совсем другой сюжет, что фильм был переделан и так далее... Да, можно об этом подумать, если есть же-

лание. У меня большого желания нет. И я не уверен, что человек, который об этом не знает, посмотрев картину, задумается о какой-то вторичности.

Н.Зархи. Конечно. Да, может, и не это имеет значение...

Б.Бакурадзе. Мне кажется, что в российском кино есть определенные проблемы. Сеть проблем, паутина, которая касается всего — режиссуры, драматургии, актерской игры... И отношения к действительности. Действительность, которую мы переносим на экран, должна иметь свои проездные билеты, свои коды. Может, я сейчас скажу простую вещь, но она тем не менее важная, на мой взгляд.

Американское кино и американская культура, какой мы ее знаем сегодня... Америка никогда не теряла связь между жизнью и кино, жизнью и культурой. Реальность всегда трансформировалась, и ее всегда переносили в кино, и сбоев там никогда не было. У нас же, мне кажется, сбой произошел. Это случилось в конце 80-х — начале 90-х и, может, продолжилось в начале нулевых. Поэтому очень сложно понять сейчас, как можно жизнь перенести на экран так, чтобы коды были правильно считаны. И мы слишком часто сталкиваемся с неким искусственным переносом, мы получаем определенные фильмы — в большинстве случаев яркие авторские высказывания, — существующие на дистанции от реальности, такие как, скажем, фильм Мизгирева «Конвой».

Я считаю, что «Конвой» — достаточно сильная картина. Хотя смотреть ее мне было очень тяжело, она остается в памяти. На экране абсолютно условное пространство, созданное искусственным методом. Практически весь фильм герои разговаривают совершенно трафаретным языком, в диалогах нет ни одной живой фразы, но они есть в ключевых сценах. Это сделано намеренно, режиссер заставляет героев говорить языком слоганов, и только в какой-то самый эмоциональный момент они вдруг произносят какую-то одну человеческую фразу — она всплывает, как поплавок, и таким образом сильно действует. Это Мизгирев делает намеренно, и в этом он силен. Эта сделанность — мастерство, и мы его фиксируем. Мизгирев — художник, художники создают свой формат, свое пространство, оно имеет мало общего с реальной жизнью.

Н.Зархи. Это художественный мир. У каждого свой.

Б.Бакурадзе. Да. Вот Финчер. Может, не очень хороший пример. Но этот режиссер создает абсолютно свой мир. Или Дэвид Линч. А вот перенести на экран жизнь — огромная проблема, и я, например, общаясь с актерами во время кастинга, постоянно сталкиваюсь с тем, что у них нет этой возможности, они никогда этого «не проходили». И заставить их это «пройти» очень сложно, действуешь практически через слом. Заставить их идти от себя, а не от института и театра. Это здорово получается у Германики. Правомерно было бы утверждать, что основная проблема в режиссерах, они должны создавать мост между актером и персонажем, и здесь вопрос не совсем в том, хороший это актер или средний. Руминов в прежних фильмах выстраивал псевдомосты, а в этом он реально перевел актера из пространства реальности в пространство кино почти неизменным.

Можно, конечно, вернувшись к вопросу о драматургии, сказать, что картина Сигарева лучше построена. Или картина Мизгирева. Они — целое. Фильм Руминова, конечно, немного разваливается.

Н.Зархи. Но сами правила игры вам кажутся...

Б.Бакурадзе. ...чрезвычайно перспективными для нас.

Н.Зархи. Мой следующий вопрос касается того, о чем вы уже частично сказали. Ухватывается ли реальность в нашем новом кино? Вот Марина Разбежкина на питчинге сказала, что на этом фестивале видно, что все режиссеры обратились к современности, но у нее есть ощущение, что это абсолютно условное место действия: несмотря на то что это вроде бы Россия, все равно это совершенно условная страна. Продолжая ее мысль, скажу, что, как мне кажет-

ся, и характеры абсолютно не определяются ни этой средой, ни этим местом действия, ни обстоятельствами русской жизни.

Б.Бакурадзе. Нет, характеры как раз видны. Они не то чтобы заимствованы из реальности, но понятны. Иванушка-дурачок — это характер и пространство действия. Дело в том, что все фильмы, которые мы видели на «Кинотавре», можно назвать сказками. Реальность в нашем кино легче отобразить в виде сказки. Все мы делаем из кино какой-то сгусток, который превращается в сказку. Сказки, правда, получаются старые, как из сборника Афанасьева. Руминов пытается рассказать новую сказку.

Н.Зархи. Сигарев настаивает, что «Жить» — очень русская картина, что это русская реальность, русские типы, русские конфликты и отношение к смерти: никто, сказал он, так не страдает по усопшим, нигде нет таких мрачных кладбищ. Но, на мой взгляд, эта очищенная от психологии, почти античная трагедия — не слишком русский жанр. Приметы среды, корни бытового поведения — да, наши, узнаваемые, точные до того, что дыхание перехватывает. Лязгающие двери неприветливо пустой электрички, в любое время суток тусклое небо, изможденный пейзаж за окном, неказистая автобусная остановка... И люди — обреченные даже в любви, — как мальчик, которого изводят мать и отчим, как спившаяся мать (бесстрашная работа Ольги Лапшиной), лишенная родительских прав, как Он и Она, изгои, больные СПИДом. И все-таки в трагедии Сигарева правит универсальный, а не национальный рок, судьба, неумолимость утрат и потерь. И исступленная, некрасиво обнаженная, безумная боль живых по ушедшим близким. Связь живых и мертвых, неразрывная до тактильных ощущений. Только такое чувство Сигарев вслед за великими трагиками рискует назвать любовью. И судьбой. И только такую смерть — смертью, потому что с ней нельзя смириться. Я тут у Гоголя выписала: «В литературном мире нет смерти, и мертвецы так же вмешиваются в дела наши и действуют вместе с нами, как живые». Чтобы что-то объяснить. Нам — про нас.

Меня поэтому удивляют обвинения режиссера в чернухе. Когда Медея убивает своих детей, жизнеподобия никто не ищет. И плохой матерью не называет. Импульсы, толкающие героев на поступки, объяснимы, но сами поступки доведены трагедийностью жанра до чистого абсолюта. И знаете, Бакур, что мне кажется здесь уникальным открытием Сигарева? То, что он не боится пафоса, который не в способе рассказа заключен, а в зрительской трактовке и совершенно житейских мотивов, и гротесково сгущенных коллизий — вроде купания мертвых девочек или объятий с убитым возлюбленным.

Рок довлеет над всеми, и над теми, кто умер, тоже: неизлечимый СПИД, необоримая игрозависимость, сиротство при матери-алкоголичке. Смерть здесь читается как закономерный финал жизни, как выход, а возвращение в этот мир — силой любви живых — как продление муки, метафора смерти. То же и с оставшимися здесь, по эту сторону границы миров. Сказано греками: «Хочу с тобой я разделить могилу. Умершие не ведают скорбей». В этом смысле добровольный уход персонажа Сытого (я бы дала Сигареву отдельный приз за выдающийся актерский состав) — метафора всех смертей картины. Не случайно именно самоубийца появляется на велосипеде до начала действия — режиссер говорил, что он должен был долго-долго кататься на титрах. Этот безмолвный пролог на прозцениуме, как в античной трагедии, намекает на то, что нас ждет. Катарсис для меня неизбежно возникает — и от совершенства увиденного, и от того, что очень точно выстроена кода, и в финале, когда на автобусной остановке у ларька с беременной киоскершей сидит героиня под весело мигающими лампочками. Жалкими, но все же невинно разноцветными, праздничными. Тут начинают литься слезы. Счастливые, вопреки всему. «Надо жить» — как у Чехова. Так что, завершая разговор о русской реальности у Сигарева, я бы сказала, что она подтвердила возможность стать правильной выгородкой для высокой трагедии. Которая где угодно

может жить. А вот Мизгирев, думаю, сильнее привязан к российским социальным реалиям, хотя «Бубен, барабан» неминуемо отсылал к Ханеке. Особенно сценарий.

Б.Бакурадзе. Не уверен, что Мизгирев сильнее привязан к российским реалиям. Посмотрите «Конвой». У него все персонажи говорят скороговоркой. У них одно неизменное выражение лица, они несут один заданный даже не образ, а одну какую-то внутреннюю интонацию, одно состояние: у каждого персонажа оно свое, они не меняются ни в одном фильме. Герои абсолютно

«Дочь», режиссеры Александр Касаткин, Наталья Назарова

линейны. В случае Мизгирева, еще раз подчеркну, это круто. Однако они мало общего имеют с жизнью, а соответственно и с российскими реалиями.

Многие фильмы фестиваля и вообще современного российского кино — заложники текста, сценария, даже если автор и утверждает, что сценарий для него лишь повод. Что Мизгирев, что Сигарев — это стопроцентное подчинение сценарию. Как придумано, так и перенесено на экран. Такой же и Сегал. И Авдотья Смирнова такая. Идея, сценарная конструкция всегда преобладает. Хочется из этого как-то вырваться. Мне-то точно. Но и у меня пока не получается.

Помните, в прошлом году в Сочи был «Портрет в сумерках». Тогда тоже было огромное количество претензий и к драматургии, и к женскому образу, и вообще. Но ведь эта картина Никоновой и Дыховичной — определенный шаг вперед. Потому что — в сторону от привычного литературного кино. Понимаете, о чем я? В «Конвое» Мизгирева нет этого шага вперед, он — отдельно стоящий художник, делает что-то свое, как, собственно, все авторы, и я в том числе. Мы все делаем что-то отдельно стоящее. И это не имеет никакого отношения к кино, которое способно быть «новым вином», перенести реальность на экран и дойти до зрителя.

Н.Зархи. К направлению, в котором можно — или лучше бы — идти сегодня?

Б.Бакурадзе. Я имею в виду кино вообще, в целом, а не «лучше бы идти в этом направлении». Я не о том, что лучше, а что хуже, а о том, что помимо всех направлений есть то, в сторону которого у нас нет дороги вообще, а ее обязательно нужно проложить. Это дорога, связывающая авторское кино и зрительское: она наводит мост между реальностью и кино. Руминовский вариант может дойти до зрителя.

Н.Зархи. Вероятно. В связи с этим обратили на себя внимание две тенденции, и обе поворачивают кино в сторону зрителя. Новелльность — почти полови-

«Пока ночь не разлучит», режиссер Борис Хлебников

на фильмов состояла из отдельных новелл. Не знаю, как вам, но мне показалось, что это может быть связано с двумя вещами: растерянностью перед жизнью во всем ее — романном — объеме. К тому же романная форма требует жесткой авторской власти над рассыпающимся на фрагменты материалом, над миром. Новелла на это не претендует, тут короткая история, и мысль может быть короткой, но ясной, потому что она вся вкладывается в драматургию — конфликт, характер, событие, разрешение конфликта. Мне кажется, что многие «припали» к новелле как к более доступной форме постижения реальности.

Б.Бакурадзе. Вообще-то роман неудобно влезает в кино. И дело здесь не в объеме, а в тяжеловесной структуре, которую бессмысленно поднимать двухчасовым видеорядом. Новелла более соотносима с форматом фильма. В то же время современный роман сильно отличается от классического, традиционного. Современный роман по масштабу сюжета и прочего гораздо меньше по объему, чем, например, «Будденброки». Он какие-то другие высоты берет. Вообще, вопрос кино как аналога романа... Раньше, может, можно было говорить, что, допустим, неореализм в какой-то мере аналог романа. А сейчас, мне кажется, современный кинематограф не нуждается в такой структуре. То есть, другими словами, роман сегодня в книгу не влезает, а тем более в фильм, на экран. Хотя Малик смог впихнуть. Редко такое бывает.

Н.Зархи. То, что у Сигарева три истории сплетены вместе, — счастливейшая находка драматурга. Тема трагедии, трижды разыгранная по принципу секвенции — ноты те же, но ступени, регистры меняются, — усиливает тем самым свое звучание. И естественно выходит на притчевую коду. Финал одной истории — с Трояновой, — вызывая катарсис, намекает на послание, итожит все три сюжета. Получается, что человек сначала борется с роком, таким об-

разом являя себя как личность, но настоящее величие — обыкновенную человечность — обретает в мужественном приятии неизбежности. Соглашаясь жить. Вот эта парабола смысла, по-моему, замечательно найдена и ненавязчиво, как будто удивляясь, что так выходит, подана.

Скажите, Бакур, а почему у нас боятся иметь дело с социальной реальностью?

Б.Бакурадзе. Это сложно.

Н.Зархи. Сложно делать актуальное кино. Про то, что именно здесь и именно сейчас является жгучей социальной проблемой. Про корни взаимной нетерпимости, например, про общественную апатию или спасительную амнезию. Или про самодовольный патернализм. Вот Авдотья Смирнова здесь в Сочи рассказывала, что когда задумала снять актуальную историю, начала делать это всерьез — писала сценарий как драму, и вдруг стало так неинтересно, так скучно. И тогда вместе с Пармас они решили, что надо делать из этого комедию. И сценарий быстро написался.

Б.Бакурадзе. Конечно, сделать драму про сегодняшний день гораздо труднее. Потому что драма — это жанр, имеющий самую короткую дистанцию по отношению к жизни, а комедия — одну из самых длинных. Жанровые картины в России будут делаться и постепенно делаются, и хорошо, что Авдотья сняла «Кококо», потому что такого кино у нас тоже не хватает. С другой стороны, драма вообще как жанр умирает во всем мире. Она перешла в сериалы. Кинозритель не хочет драмы. А что касается социальной драмы — то это сложнейший жанр. С которым у нас такие же проблемы, как и с самим социумом. И в одно, и в другое мало кто верит. Поэтому мы и заимствуем сказочный компонент... и это очень по-русски.

Этот фестиваль при всех плюсах и минусах знаменателен вот чем. Он показал разнонаправленность в движении кино, чего не было раньше, по крайней мере на предыдущем фестивале, когда была какая-то сложнейшая ситу-

«Я тебя не люблю», режиссеры Павел Костомаров, Александр Расторгуев

ация. В этом году было несколько разных проектов — хороший признак того, что кино может дышать без трубки в разных жанрах и направлениях. Многих, к сожалению, не удалось отметить, как хотелось. Призов не хватило. Но однозначно могу сказать, что если бы мне, как члену жюри, сейчас вновь пришлось бы принимать решение, я бы все сделал так же и точно так же метался между Сигаревым и Руминовым. Полюсами, по сути.

Н.Зархи. Учли бы еще и «Рассказы» Сегала. Что вы и сделали.

Б.Бакурадзе. Фильм всем понравился. И фильм, и сам подход, метод очень интересные. Сегал — новый персонаж в российском кино. Просто так получилось, что в какой-то мере оказались обделены и он, и Мизгирев, и Смирнова.

Не подумайте, что я это говорю в оправдание, просто мысль пришла. Если попросить, скажем, режиссеров, актеров, сценаристов и других профессионалов составить свой список призеров, интересно, как они распределили бы призы. Потому что я иного распределения, честно говоря, практически не представляю. Можно лишь менять местами Сигарева и Руминова.

Н.Зархи. Фильм Руминова обнаружил и вторую особенность нынешнего сезона: эстетика кино очень сблизилась с телевизионной. В общем-то, и «Кококо» — телевизионная картина. И «Со мною вот что происходит» Шамирова...

Б.Бакурадзе. Но ТВ — это зритель.

«Кококо», режиссер Авдотья Смирнова

Н.Зархи. Да, конечно, но часто — другой зритель.
Б.Бакурадзе. Проблема не в том, что одно кино им может быть более интересно, а другое менее, а в том, что фильм «Кококо» им менее интересен, чем тот трэш, что показывает телевизор.
Н.Зархи. Да, но мы говорим о кино. Скажем, в ваших картинах кино — это имманентная вещь, нельзя представить себе «Охотника» в телеисполнении. Вы сами сетовали на то, что кинематограф теряет киносуть, непереводимость на язык другого искусства. А представить себе, скажем, большинство фильмов нынешней программы можно и на ТВ, и в театральной антрепризе, и в Интернете. Я говорю, что побеждает телевизионная эстетика не в том смысле, в каком мы раньше говорили, мол, «все это клипы» или «примитивность». Это другое, это подстрочный перевод кинематографических образов на универсальный и удобный язык телевизионного формата. Что совсем не значит, что мейнстрим — это плохо, есть умный мейнстрим, просто уходят и глубина, и уникальность сугубо кинематографического высказывания. Это как вдруг стала бы исчезать, например, поэзия.
Б.Бакурадзе. Согласен. Но при этом... В том промежуточном варианте, о котором вы говорите, между кино и ТВ, если допустить, что такой формат существует, хотя он существует практически на зачаточном уровне, — у нас нет такого кино. И в этом формате руминовский фильм уникален. Руминов примиряет жизнь, кинематограф и телевизор. Это очень важно. Я с детства ощущаю нехватку мостов, особенно на больших реках. Руминовский фильм — это мост.
Н.Зархи. Иногда удивляет кино, которое делают молодые люди... Вот Наталья Назарова, автор сценария и сорежиссер фильма «Дочь». Дебют молодого автора, но до какой же степени он выстроен на консервативных стереотипах, вплоть до лобового противопоставления ужасов растленной современной жизни — в виде мини или дискотеки — и церкви как панацеи.
Б.Бакурадзе. Да, этот фильм, кстати, мог ввести жюри в заблуждение, но особо никого не ввел. Просто в программе было всего два дебюта: «Дочь» и «Аварийное состояние». А надо было кому-то давать приз. Я не хочу никого ругать. Там хорошая молодая актриса в главной роли — Мария Смольникова. В советское время таких фильмов было достаточно.
Н.Зархи. Все верно, выбора не было, хотя почему надо непременно раздать все призы? Я увидела в «Дочери» сериальную пошлость. Как бандит встает на путь перерождения, или, наоборот, надо быстро дать понять, что герой положительный — в кадр вставляют купола, и привет. Спасение пришло.
Б.Бакурадзе. Это и есть то, о чем говорит Гринуэй. Я вот недавно прослушал интервью Алексея Попогребского, который сказал, что мы, конечно же, являемся наследниками нашего кино, продолжателями традиций советского кинематографа. Я согласен с ним. Но мне кажется, не нужно быть продолжателями старых традиций, нужно создавать новое, двигаться вперед. Тем более что связь между прошлым и настоящим за эти двадцать лет разорвана, я уже говорил об этом.

Жаль, что мы не смогли отметить фильм «За Маркса...». Это интересная картина, она сделана с позиций современного искусства, с пренебрежением к профессиональным вещам, правда, это пренебрежение тоже не слишком яркое, концептуально не проведенное через всю работу. И второй фильм — хотя нельзя сказать, что я особенно переживаю по поводу того, что он не получил наград, — это работа Костомарова и Расторгуева.
Н.Зархи. Да, «Я тебя не люблю» тоже вызвала споры. И это тоже импровизация.
Б.Бакурадзе. Но я считаю, что призы распределились абсолютно заслуженно. А что она могла получить? Вытеснить Руминова? Как эксперимент фильм интересен. Героиня интересна, собственно, мы ей дали приз, я считаю, что это в какой-то мере правильно, поскольку она приняла предложенные правила игры, выполнила все, стопроцентно поверила и сыграла. Как выяснилось

уже после «Кинотавра», это абсолютно не документальное кино, то есть девушка, снимавшая себя и своего возлюбленного, не расходилась с парнем, с которым разошлась в фильме. Она просто приняла эту драматургию.

Н.Зархи. Да, конечно. Мне еще вот что интересно. Катастрофизм... Им были пронизаны фильмы. Кстати, удивительно, что картина, которую некоторые критики называют «гламурной», «буржуазной» — я имею в виду «Елену» Звягинцева, — совпала в авторских намерениях с картиной Сигарева. Ведь Звягинцев говорил, что снимал...

Б.Бакурадзе. ...про апокалипсис.

Н.Зархи. Да. И Сигарев говорит, что сначала хотел сделать фильм про вселенский апокалипсис, а потом ему это стало неинтересно и он вырулил на частный апокалипсис, апокалипсис каждого.

Б.Бакурадзе. Не знаю, с какого угла подходить к этому вопросу. Я понимаю, о чем вы говорите. Собственно, все фильмы, которые вызывают интерес, держатся на какой-то важной проблеме, переживаемой человеком. Проблеме, которая заставляет его меняться. Мы наблюдаем за трансформацией личности в современном обществе. Общество на нас влияет, современная жизнь на нас влияет, мы видим очень много людей, несущих в себе серьезную проблему, несущих крест. Фильм — это рефлексия. Хотя, например, могу сказать, что апокалипсис в фильме Звягинцева явлен не так отчетливо, Сигарев, как мне кажется, высказывается мощнее. В «Елене», несмотря на то что история интересная, если говорить о высокой трагедии, все как-то вокруг да около... ближе, чем, на мой взгляд, надо... слишком доходчиво. В этом смысле я к «Елене» как-то легче подхожу. Фильм Сигарева, конечно, потрясает. Наверное, «Жить» — сильнейший фильм из всех, что я видел за прошедший год.

Н.Зархи. Да, согласна. И когда мы сокрушаемся, что фильмы совершенно не цепляют современность, что авторы высказывают равнодушие к тому, что происходит в обществе, что нет у нас социально-политических картин, в которых бы так точно запечатлелось время, как, скажем, в румынском кино, мы все-таки утешаем себя тем, что такие картины, как «Жить», наше «время и место» фиксируют. Не впрямую, но точно.

Б.Бакурадзе. Да, просто с другого угла. Это реакция на то — как точно сказал Долин, я никак не мог такую простую формулу найти, — что чем страшнее картина, тем больше потребность автора выйти из этого страха — что-то в этом роде.

Н.Зархи. Преодолеть катастрофу самим рассказом.

Б.Бакурадзе. Именно. И у Руминова то же самое. Парадоксальная вещь. Так что, на мой взгляд, жюри — я сейчас не про себя говорю, а про жюри в целом как про единый организм — приняло правильные решения, выделив как самые важные две эти картины.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Сквозь тусклое стекло

«Когда поднимается занавес, будущее уже существует с незапамятных времен».

Как только на экране возникает титр и слово «Жить» заполняет все пространство кадра — унылый план вытянутого вдоль панельного уродца с пустынной детской площадкой и маленькой фигуркой в красном, раскачивающейся на железных качелях, — как-то сразу становится очевидным, что все в этом фильме будет фатально и непоправимо. На первый взгляд своим мрачным внешним антуражем картина Василия Сигарева будто вторит десяткам фильмов, живописующих ад нашего социума. Перед нами вновь образы всепроникающей бедности окраин, общежитейской затхлости. Депрессивная урбанистика, чахлые пейзажи, заводские трубы, в квартирах — стылая нищета. Очерствелые и огрубевшие души. Косноязычные и озлобившиеся герои. В этой среде разворачиваются три истории — трех людей, столкнувшихся с трагической смертью дорогих, любимых, кровных. Мальчик переживает смерть отца, девушка — смерть возлюбленного, мать — смерть дочек. Мы — зрители, свидетели чудовищного переживания — должны набраться мужества и прожить эти трагедии, пропустить через себя их ужас и боль, чтобы в финале очиститься.

В этом очищении, в катарсисе, и кроется принципиальное отличие фильма «Жить» от российского безысходного искусства. Сигарев не клеймит и не разоблачает реальность. Это не эпос о народном вырождении, духовном смраде и социальном беспределе. Его кино — не о внешнем универсуме, а о камерном пространстве чувств, когда одно сильнейшее переживание способно потрясти мир до основания.

«Жить»

Автор сценария, режиссер **Василий Сигарев**
Оператор **Алишер Хамидходжаев**
Художник **Людмила Дюпина**
Композитор **Павел Додонов**
Звукорежиссер **Владимир Головницкий**
В ролях: **Яна Троянова, Ольга Лапшина, Алексей Филимонов, Евгений Сытый, Дмитрий Куличков**
Фонд кино, кинокомпания «Коктебель»
Россия
2012

Василий Сигарев коснулся табуированной темы смерти, но волнует его не мертвое, а чувственное, то эмоциональное состояние, в котором находится человек, переживающий ужас утраты, как он живет с этой травмой, как справляется.

«Мы живы только потому, что ежесекундно умираем». Словно отталкиваясь от этого посыла, фильм допускает радикальные в отношении наших чувств вещи, подвергая их ежесекундным испытаниям. С первых кадров мы ввергаемся в состояние напряжения, которое нарастает от эпизода к эпизоду. Поначалу на нас давит среда, в которой живут герои трех сплетенных, дышащих друг другу в затылок историй. Мать люто третирует мальчишку за то, что он часами простаивает у окна и «все кого-то выглядывает». Другая бедовая мамаша, наоборот, стелется перед милиционершей из органов опеки — мечтает вернуть из приюта дочек-близняшек, которых чуть не лишается из-за пристрастия к бутылке. Молодая ВИЧ-инфицированная пара собралась в храм — венчаться. Знаки смерти сгущаются на пути героев: «неотложка» во дворе, лошадь на дороге, выбитые зубы на земле, дятел, долбящий стену дома... Безобидный мир вещей также оборачивается символами-пророчествами: куклы в прозрачных упаковках, приготовленные в подарок близняшкам, лежат на аккуратно застеленных кроватках, словно мертвые девочки в хрустальных гробах. Гнетущим духом веет от церковного убранства: искусственные цветы, свечки, образа. А когда в руках жениха погаснет свеча, станет совсем ясно: жди беды. Момент самой катастрофы также предваряет серия выразительных знамений: лязгающая дверь в тамбуре электрички, детская считалка «Рельсы, рельсы, шпалы, шпалы. Едет поезд запоздалый...», материализующая безобидный абсурдизм стиха в эпизод расправы в пустом вагоне электрички.

Но в грозных предзнаменованиях нет заигрывания с жанром ужасов. Строгие символы невозмутимо несут печать роковой неизбежности. В разразившихся катастрофах нет ничего сверхъестественного. Просто реальность такова, что в автодорожной аварии гибнут близняшки, спешащие на встречу с матерью, распоясавшиеся гопники забивают насмерть героя, возвращающегося с молодой женой после венчания, кончает жизнь самоубийством персонаж третьей истории — отец, безнадежно больной игроман, изгнанный из семьи.

Накал страстей достигает точки кипения, которое Сигарев с большим для себя риском продлевает во времени, претворяя в серию шокирующих эпизодов. Там, где зритель тщится опустить глаза, заткнуть уши, зарыться в землю, там, где невыносимое страдание зачеркивает, отметает саму возможность рационализации, властвует пафос. Не в патетическом преувеличении, а в самом что ни на есть Аристотелевом значении. Именно в тех тягостных сценах, когда герои безутешны в своем горе, Сигарев особо беспощаден. К себе, к актерам, к зрителю. И когда мальчик бьется в истерике, вдруг осознав, что «папа умер»; и в сцене похорон, когда несчастная мать (Ольга Лапшина) как одержимая рвется к могиле дочерей («Живыми хоронят!»); и когда героиня гениальной Яны Трояновой преследует священника («Мне узнать надо, любить-то зачем?»), то упрашивает («Отпеть мне надо»), то обвиняет («Свечки китайские продал. Нормальные не тухнут, понял? Понял?»), а потом долго бежит по электричке — из вагона в вагон, из тамбура в тамбур. Фильм выпускает наружу наш первородный ужас, заставляет нас проходить круги этого ада, наблюдать и оценивать. Не только лицезреть страдание, но еще и отмечать его странную нелепость, неадекватность. Задумываться, в чем больший ужас — в гробах, венках, усопших лицах или в глухой истерике, косноязычном вопле, несуразной пластике, жестах и порывах, в неспособности владеть собой тех, кто принужден навсегда расставаться с близкими.

Именно потому, что сцены эти эмоционально непереносимы (на грани), Сигарева могут обвинять в какой угодно спекуляции — некрореализме, натурализме, чернухе. Однако режиссерский пафос вызывает в нас чувство ост-

рой сопричастности, дает возможность чувственно отождествить себя с героями, что в конечном счете ведет к переживанию катарсиса. Да, Сигарев заражает своего зрителя отчаянием. Он больно бьет, чтобы трагедия достигла своего финального озарения.

Проживание чужого опыта как своего обостряет ключевые для каждого из нас вопросы — как смириться со смертью ближнего и как с этим жить дальше? Эти треклятые вопросы, которые люди непрестанно задают сами себе, у Сигарева затрагивают весьма деликатную, а в чем-то попросту невозможную

«Жить»

для нас тему воззвания к Богу. Изображая очень натурально неизбежный для каждого из нас малый апокалипсис, фильм «Жить» обнаруживает трансцендентную брешь в материалистическом пространстве постсоветской жизни и достигает в своей духовной полемичности высот, достойных Бергмана и Дрейера.

Сигарев мечется между дрейеровским «чудом воскрешения» и бергмановским пессимизмом и одновременно, подобно Толстому, ищет «смысл, который не уничтожался бы смертью». В процессе этих исканий фильм вольно или невольно затрагивает животрепещущий вопрос веры в русском и все еще советском человеке. Но не в собственно религиозном (боже упаси!), а в метафизическом ее значении.

Показательно, что Сигарев безошибочно точно фиксирует среду — преемницу атеистического СССР, и общество, которое тотально заражено нравственной бесчувственностью. Мать, готовая задушить подушкой сына, молодчик, снимающий на видео мобильника, как шакалье исступленно избивает свою жертву, пьяный могильщик, охваченный алчностью и не испытывающий никакого благоговения перед умершими («Да я им кол в бошки воткну!») — это лишь верхушка айсберга. Этим варварам-*деградантам* не уступают в сердечной черствости и грубости законники-защитники-ангелы-милосердия: милиционерша, пускающая сигаретный дым в наивную собачью морду и показательно общающаяся с коллегой по телефону («Давай, Леночка Михаловна, не бзди», «О душе пора думать, а ты все мокрощелка»); опер, унижающий своего помощника («...И составишь справку». — «Какую?» — «Что ты дебил»), медработник, дознавшаяся о болезни доставленного по «скорой» пострадавшего («Галя, а пациентик-то спидовый»). Но даже страждущим,

любящим истово героям ничто не мешает являть очерствелость: молодым, спешащим на венчание, инфантильно насмехаться над упавшим велосипедистом, потерявшему отца ребенку воображать родную мать исчадием ада, а матери, ожидающей возвращения дочек из приюта, ласково воображать, как ее девочки «будут за шею по двору таскать» преданную дворнягу. Это *естественное* поведение избирает жестокость своим проводником не просто потому, что жизнь невыносима. В современном искусстве постсоветский человек все чаще и чаще изображается персонажем богооставленным, предоставленным самому себе. Но в фильме «Жить» этот избитый рефрен трактуется иначе и предстает, на мой взгляд, в исключительно русском свете.

Как ни крути, христианская вера для человека западной культуры — это и воспитание, и бремя, и в то же время спасение. Луис Бунюэль изъяснялся парадоксами, основанными на восклицании: «Слава богу, я атеист». Ларс фон Триер отмечал, что, несмотря на атеизм родителей, он все же остается католиком. Карлос Рейгадас хоть и утверждал, что хотел бы не верить, но тут же признавал, что вряд ли у него это получится. Художник, пройдя через экзистенциальное горнило сомнений, отрицаний, обращений, несет в себе идею Бога. Он рождается с ней, впитывает ее с молоком матери. Эта идея преследует его повсюду — и в его богоборческих поступках, в его сомнениях. Бог, как бы то ни было, повсюду — в молчании, в проявлении чудес, в отчуждении.

Иное, совсем иное таит в себе человек постсоветских территорий. Даже духовный мессия Андрей Тарковский — казалось бы, зрящий Бога через красоту и пластику кадра, через Баха, Леонардо, левитацию, шелест трав и трепет свечи на ветру, — даже он заставляет сомневаться в подлинности этого божественного.

Лучший фильм Тарковского — «Андрей Рублев». Он потому и лучший, что обращен к истории средневековой Руси, насквозь пропитанной поганством, языческим хаосом, близким по духу советскому атеистическому настоящему. Здесь Тарковский и совершает свой крестный путь — путь своего тезки: сквозь гибель цивилизации и культуры, сквозь хаос и мракобесие к «Троице» и к Богу. «Рублев» несет в себе религиозную проблематику, но она вдохновлена Бергманом. Ведь «Рублев» и рождается как парафраз на темы «Седьмой печати», где фабульно речь идет о том же — о святости человека, проходящего сквозь ужасы Средневековья, о торжестве творчества.

Тарковский, стремясь изо всех сил, так и не проникся этой врожденной набожностью, превратив религиозные страсти в поле интеллектуальных игр и превосходных метафор. Он так и не научился ни обращаться, ни спорить с Богом, поскольку, видимо, не ощущал того сродства, которым был наделен его скандинавский кумир. В поздних работах Тарковский заставил своих героев нещадно цитировать Библию, однако на этот раз его глубокомысленные сентенции не содержали ни бури, ни натиска — они были картинны, метафоричны и подражательны. Отторгая все советское, Тарковский тем не менее так и остался советским человеком, пусть страждущим, но так до конца и не осознающим своей религиозной связи с Богом.

Ну а что тогда говорить о *бедном* и *сиром* русском человеке, взращенном советской пропагандой, для которого контакт с Богом ограничивается буквальным соблюдением ритуалов. В «Жить» это показано на примере пары молодых героев Яны Трояновой и Алексея Филимонова, у которых обряд венчания скорее вызывает чувство внутреннего дискомфорта, чем дарит радость. («Съездили-таки, навенчались. Ненормальные!»)

Способен ли русский человек явственно ощущать божественное присутствие в своей жизни? Чаще всего перед нами предстает обратная картина. В фильме Сигарева нам часто приходится наблюдать за действиями героев сквозь тусклое оконное стекло. В свою очередь, мы видим, как сами персонажи заглядывают в мир через окна квартир, домов, автобусов и электричек. Мутное загрязненное стекло не просто скрадывает свет, но возводит символический барьер между внешним миром и жизнью человека.

Экспрессией упадка веет от статичных кадров жизни (зловещая стена гидросооружения с развернутой перед ней речной бездной), от подвижных кадров смерти. Показательно, что самое гнетущее и неприятное чувство вызывают сцены похорон и поминок, которые подавляют своей невыносимой горечью. Когда мать хоронит дочерей и камера будто отслеживает направление ее взгляда, в кадре не возникает ничего, способного утешить, придать величие и торжество скорбному моменту. Кажется, что в погребальной атрибутике притаилась не вечность, а зияющая пустота, способная лишь отторгать и травмировать. И даже пар, который поднимается из ртов покойниц, отнюдь не походит на чудесное знамение. Как и последующее их воскрешение, которое оборачивается кощунственным блефом, беспощадным и мучительным.

И все же Сигарев продолжает настойчиво искать Бога. При изложении трех историй, из которых складывается сюжетная канва фильма, он обжигается дважды, дважды вводит зрителя в заблуждение. Два чуда воскрешения — девочек в одном случае и отца-самоубийцы в другом — обернутся фикцей, игрой расстроенного воображения, ви́дением помутившегося рассудка. И только в третьем случае, когда будет утрачена последняя надежда и уповать останется больше не на кого — ни на закон, ни на человека, ни на церковь, вот тогда Сигарев обнаружит этот мистический контакт в каких-то потаенных участках русской души.

Он вдруг нащупает эту вообще несвойственную нам дрейеровскую ноту, утверждающую формулу: «Присутствие Бога указывает на присутствие Бога». Начнет в тот драматический момент, когда героиня Трояновой попытается покончить с собой и произнесет монолог, обращенный к Нему — невидимому, неназванному, неосязаемому. Будет говорить без злобы, а с щемящим чувством детской обиды, в предсмертном бреду: «Раньше надо было думать, когда придумывал все это вот такое, сам знаешь какое... Не дай бог ты еще в моей жизни попадешься. Вешайся сразу. Все, я тебя не слушаю больше, не слушаю».

Когда прозвучит эта кульминация и впервые слово будет обращено к Нему, вот тогда Сигарев совершает гениальный поворот и на правах экранного демиурга делает невозможную для физической реальности вещь — возвращает живым мертвых. И вместе с тем он сохраняет за собой право реалиста в этой земной трагедии, не превращаясь в эпигона дрейеровского «Слова». Он не останавливается на фантастическом допущении «торжества сил добра над силами смерти». Ведь вполне очевидно, что такой расклад в реалиях нашего радикального существования попросту невозможен.

Сигарев явит нам Бога позже, в финальной части, по сути, в эпилоге, когда утешительный хэппи энд развеется как дым, а мертвецы останутся мертвецами. Свидетельство божественного присутствия мне видится в трансформации образа героини Яны Трояновой, которая вдруг в одночасье повзрослеет и решительно откажется принять иллюзию за явь. Она найдет в себе силы вернуться к жизни. И это символическое воскрешение души получит прекрасное завершение — будничный и серый пейзаж, в котором проступают тайные знаки Бога, — киоск с рождественскими гирляндами, беременная киоскерша и Яна Троянова с пакетиком чипсов. От этого простого ритуала — «заморить червячка» — повеет великим гуманизмом. Жизнь возьмет верх над смертью.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Победа веры

Несколько лет назад фильм Ярослава Чеважевского «Кука», где маленькая девочка долго жила с мертвой бабушкой и получала за нее пенсию, вызвал на «Кинотавре» оторопь и не получил ничего. Сюжет хичкоковского «Психоза» был там сведен к бытовой мелодраме про хорошую женщину, которая спасла девочку. В прошлом году фильм Игоря Волошина «Бедуин», где женщина с больной дочкой стала суррогатной матерью и добралась до арабской пустыни, вызвал резкие споры, но тоже не получил ничего. Сюжет «Танцующей в темноте» был там сведен к бытовой мелодраме про хорошую женщину, которая спасла суррогатного ребенка. На сей раз фильм Павла Руминова «Я буду рядом», где как минимум три хорошие женщины спасают друг друга и маленького мальчика, чтобы он не пропал после смерти мамы, получил Гран-при фестиваля. Не случайно бытовая мелодрама наконец-то добилась успеха (вместо прошлогоднего рафинированного «Безразличия», ранее — многозначительно-туманного «Перемирия», еще ранее — пафосно-кричащего «Волчка»). За этим явно стоят сегодняшние социальные пертурбации.

«Я буду рядом»
Авторы сценария **Павел Руминов, Тихон Корнев**
Режиссер **Павел Руминов**
Оператор **Федор Лясс**
Художник **Екатерина Щеглова**
Композитор **Александр Иванов**
В ролях: **Мария Шалаева, Рома Зенчук, Мария Семкина, Иван Волков, Елена Морозова, Алиса Хазанова**
Enjoy Movies, «Квартал-95», ТПО «Рок»
Россия — Украина
2011

1

Речь вовсе не о «сериальной эстетике», хотя «смерть на взлете» — вечный хлеб «мыльных опер». Но «большое кино» никогда не чуралось этого хлеба и порой добивалось признания («История любви», «Слова нежности», «Моя жизнь»). На экране подробно умирали мужья и жены, матери и отцы, дети большие и маленькие, причем, как ни цинично это звучит, именно онкология была выгодна для экрана, так как долгая история болезни позволяла вник-

нуть во все психологические тонкости семьи и быта. С этой точки зрения то, что сделал Павел Руминов — перемонтаж нескольких серий в полнометражное кино, — выглядит как раз довольно актуально.

Нынешняя цивилизация зэппинга и социальных сетей больше не приемлет последовательного развития сюжета. Скачки по разным каналам, «уровням», «лентам» превратили информационный поток в порожистую речку, в уже необходимый дайджест информации. Это касается и кино. Провидческой классикой в этом плане когда-то был «сериал» Трюффо про Антуана Дуанеля, где последняя, пятая часть, «Убежавшая любовь», представляла собой дайджест предыдущих четырех. Ныне, не обладая изобретательностью Трюффо, кино все больше распространяет «франшизы», успешные в первую очередь потому, что позволяют каждый следующий раз брать с места в карьер, не вдаваясь в объяснения.

2

Руминовский дайджест сериала обеспечил полнометражной версии динамику и своего рода «монтаж аттракционов» — в ней остались лишь самые психологически точные, самые эмоциональные, душераздирающие фрагменты, при том, что канва событий вычисляется моментально любым современным школьником. У веселой и продвинутой матери-одиночки (Мария Шалаева) вдруг обнаруживают рак мозга, он прогрессирует, и ей надо успеть пристроить обожаемого сынишку (Рома Зенчук) в надежные руки, а потом достойно умереть. Было когда-то на эту тему даже старое польское танго «Бедное сердце мамы»: «Доктора не зовите, сына мне возвратите, с ним хоть часок побыть, как тяжело мне жить»... Все совершенно ясно.

При просмотре также ясно, что, пытаясь придать мелодраме хоть какой-то экзистенциальный смысл, Руминов идентифицировал себя не с сюжетом и жанром, не с тем или иным персонажем, а с исполнителями ролей, конкретно — с Шалаевой и Зенчуком. Остальные актеры подходят типажно и играют тоже нестыдно, в рамках поставленных задач (Мария Семкина, Иван Волков, Елена Морозова, Алиса Хазанова), но они играют, «работают», а Шалаевой и Зенчуку удалось на экране вступить в реальные человеческие отношения, не исчерпывающиеся «ролями» (плюс, пожалуй, финал Хазановой). Таким образом, «протагонист» Руминова — абсолютная органика исполнителей, дающая надежду на выход в экзистенцию, благодаря чему и возможны «перерывы постепенности», лакуны в повествовании.

3

Из-за лакун, разумеется, в ходе событий, длящихся около года, порой возникает визуальная неразбериха. Только что в кадре была зима, и вдруг снова зима. Где лето? Лета не было из-за графика съемок, вечно в сериалах стремящихся к удешевлению, или из-за некондиционности исполнителей в это время года? Речь именно о том, что происходящее на экране как бы заведомо теперь включает в себя съемочные технологии, ни для кого это не секрет. Но мелкие нарративные помехи вроде титра «Прошло четыре месяца», а ты, как ни считай, в четыре месяца не укладываешься, или через эпизод нужен следующий титр «Прошло еще четыре месяца» (или хотя бы три), по ходу дела все же искупаются «правильностью» ритма и мотиваций.

В целом фильм (для сериала) снят уровнем выше, чем обычно у нас, — примерно, как «экспериментальные» проекты Германики с признанной К.Эрнстом «зеленой улицей». Там есть улицы, машины и прохожие, кафе и магазины, ресторанная кухня, больницы и детский сад. Количество и качество объектов, при всей скромности, вырвались из концлагеря «малобюджеток». Зернистость изображения, привычная Руминову, специально скрадывает возможные огрехи антуража. Персонажи не заламывают руки и говорят вполне человеческим языком. Если исходить из привычного телевизионно-

го «ниже плинтуса», это почти потолок. Но мы со своим «плинтусом» уже совсем отвыкли от того, что потолки бывают разные. Не только 2,25, как в панельных хрущобах, но еще и 2,75, иногда даже — три или вовсе четыре метра.

4

Да, несвоевременное умирание с отягчающими обстоятельствами сыграно правильно, вполне в русле неплохих наших литературных традиций («Когда же

«Я буду рядом»

пойдет снег», «Свой круг»). В область не мысли («Смерть Ивана Ильича»), но хотя бы чувств («Девушка и смерть») фильм вторгается негрубо, не наотмашь. Отдельное спасибо авторам, что Шалаева разрыдалась всего один раз, в конце. Это сильный, хотя и ожидаемый, контраст с предыдущим отчаянным ёрничаньем. Из нас усиленно выдавливают слезы, но какую-то степень свободы все-таки оставляют. Однако тот зритель, который способен понять достоинства картины, парадоксальным образом *не исчерпывается* эмоциями. Он увидел достоинства, а дальше что? Тут же и начинается пристальное рассматривание, почему вроде бы все правильно, а жмет и давит на каждом сгибе. При всей любви к мелодраме — в этой все время себя чувствуешь как-то неуютно, неловко, недоговоренно. Никакой актерской игры и монтажных стараний не хватает для ответа на вопрос «О чем будем договариваться?».

Несмотря на прекрасную Шалаеву, с ее персонажем идентификация невозможна. Уже скучно повторять, что как только в нашем кино возникают герои нашего времени, становится непонятно, кто все эти люди, откуда они взялись. Эта Инна каким-то образом имеет теплое место в хорошем ресторане, хорошие деньги, хорошую машину и не имеет квартирного вопроса даже после развода с мужем. При этом сохранила редкую душевную чистоту, открытость и бесхитростность. Это как так случилось? Она — генеральская дочь? А где тогда генерал и почему моментально не вывез на лечение за границу? То же касается остальных — приемных родителей мальчика, например. У мачехи цветочный магазин, у отчима — некий «бизнес», а люди они на редкость интеллигентные. Авторы хоть на неделю пытались устроиться поработать в на-

ши цветочные магазины? На этот черный рынок с жесточайшей конкуренцией, массой откатов и повсеместным господством зубастых понаехавших торговок? Про некий «бизнес» и говорить нечего.

5

Для авторов, что очевидно, принципиальным моментом является уравнение «хороший человек — благополучный человек». Социальный оттенок иронии возможен лишь при выборе кандидатов в приемные родители, что сегодня только приветствуется, но все остальное — совершенно стерильно. «Дура»-участковая докторша, «дурак и сволочь»-бывший муж вообще никакой роли не играют. Зато у Инны превосходный хозяин, просто мешок с деньгами, готовый раскошелиться за все про все без каких-либо условий. Он никогда не слышал, сколько стоят раковые операции с лечением, или он сын «Газпрома». Из хосписа к Инне сразу приходит «идеальная подружка», обеспечивая под конец полную душевную близость, будто сестра-близнец, только без опухоли. Авторы создали себе все удобства, чтобы до самого конца делать публике красиво. Никакой нищеты, беспомощности, бесправия, безнадежности ни в каком смысле, кроме «болезни». Ведь опухоль мозга — она и на Марсе опухоль мозга. Но благодаря такому полному отказу от социальных реалий и подозреваешь во всем этом с начала до конца какие-то марсианские хроники.

Любой ценой не должно просвечивать любое неблагополучие. Это очень заметно, если вспомнить «не наше» кино аналогичной тематики. Недавний польский фильм Томаша Вишневского «Все будет хорошо», прошедший по многим фестивалям, — про мальчика, у которого тоже умирает мама. Мальчик — талантливый спортсмен, и он решает, что если через всю Польшу добежит на своих двоих до чудотворной иконы, то мама не умрет. Фильм — такая же мелодрама с положенной дидактикой, но он ни на секунду не открещивается от реального польского быта. От того места и времени, где умирает мама, контрастов убожества и гламура, имущественных и сословных различий — от «нестерильной» жизни, переводящей смерть из умозрительной схемы в прискорбный факт биографии. Да и даже в благословенной Америке «Серьезный человек» Коэнов, хотя он немного не о том (но тоже с подозрением на рак у хорошего человека, который всю дорогу переживает это известие), или совсем свежие «Потомки» Пейна (где как раз умирает мама, хотя и не от рака), даже китайское и тайское кино, когда берутся за бытовые мелодрамы — проникают в быт и социум. И там слышно чужое сердцебиение, и оно может быть дешифровано, понято, акцептировано.

6

«Я буду рядом» может быть акцептировано лишь двумя слоями населения. Во-первых, теми, кто это делает, поставив во главу угла сегрегацию «благополучной» и «неблагополучной» жизни, «благонамеренных граждан» и «деклассированных элементов», «бобрового заповедника» и «борьбы за выживание». За последние годы много на этом пути достигнуто. Выделенка, выгородка «прекрасного нового мира» без бомжей и алкоголиков, без страшных школ и больниц, и квартир, и судов, и улиц в промзонах мощно устраивалась многими, от Резо Гигинеишвили до Сарика Андреасяна. Обустроенная ими «в чистом» виде, теперь эта «территория любви» может позволить себе усложнение в виде смерти, и тоже понятно почему. Непонятно откуда взявшееся и кем, собственно, представленное благополучие озаботилось постоянным репутационным ущербом («кто все эти люди»), и ему пришло время «подумать о душе».

Разные баловни судьбы стали замечать, что никакая заграница не поможет, если самому не заниматься икэбаной и не ходить в оперу, как приемные родители мальчика, не сохранять лицо при любых обстоятельствах, как сама Инна, — в общем, не соблюдать правила хорошего тона. В этом смысле

«Я буду рядом» все же делает благое дело — хотя бы тем, что пытается говорить о правилах человеческого общежития на русском языке. Напоминает, что «сумма прописью» не тождественна тому, что «за душой» (повторю, Мария Шалаева с этим напоминанием справляется блестяще и все сомнения о фильме никоим образом не относятся к ней). Русская речь для таких «разговоров по душам» и была устроена когда-то, фильм это знает. Но, к сожалению, для сохранения договоренностей о сегрегации, о прекрасном новом мире, где нет ничего ужасного, кроме того, что «все мы умрем» (как и на Марсе), душевная жизнь должна быть заведомо отредактирована, ограничена. Это моментально подводит к тому, кто будет для фильма благодарной публикой.

7

Разумееется, пресловутые «бабушки», для которых снимаются все наши сериалы, кроме «после полуночи». Под «бабушками» при этом понимаются также «пэтэушники и пэтэушницы», и это на каналах говорится открытым текстом. Почему они вдруг будут благодарны тем, кто от них отгородился, как будто их и нет? Да очень просто. Если «баловню» высунуться из ограды, можно и выпасть, а этого он стерпеть ни за что не может. Значит, не надо высовываться, что, как ни парадоксально, и значит плавный регресс «успешных людей» к душевной жизни «бабушек». Ни слова о политике (власть по умолчанию всегда права), о религии (все по умолчанию православные), о свободе (жизнь по умолчанию всегда продолжается при домострое). В «Я буду рядом», в отличие от «полуночной» Германики, заведомо исключены адюльтер, случайные связи, грязные сплетни, мелкие подлости, проституция любого рода, повсеместные алкоголизм и скотство, не говоря уж о ненормативной лексике. Конечно, в натуре «бабушки» матерятся почище любого сапожника, но только чтобы никто не слышал. И проституцией любого рода, выпавшей на их век, они, скорее, кичатся и делятся воспоминаниями, но только среди своих. Основной закон — тот же, что в «бобровом заповеднике», один в один. Не выносить сор из избы.

Жюри «Кинотавра» самому решать, из «баловней» оно или из «бабушек», хотя это, в общем, без разницы. Для «бабушек» снимают, как для лучшего врага: он ведь тоже настаивает на сегрегации (богатых и бедных, рабов и господ), стоит и не может иначе. Он увидит в «Я буду рядом» все, о чем всегда мечтал, чему всегда завидовал и ради чего подличал так или иначе, — «богатую жизнь». А то, что и в ней вдруг случается опухоль мозга, оправдает его в собственных глазах. Ведь и болезнь, и смерть, и дети есть у всех. Правда, не так красиво они случаются в реальности, но потому и подлость, которую как раз ни одна «бабушка» и ни один из «баловней» не хочет вспоминать. Никто из них не читал предсмертные слова Катерины Ивановны из «Преступления и наказания», а прочли бы — возненавидели: «Оно зачем такое?» Нет, успешные «бабушки» требуют, чтобы им немедленно позволили «лить эти утешительные слезы». Над Марией Шалаевой, как над собой. Они свято верят в свою непогрешимость, в добрых и хороших людей «из соседнего подъезда» — верят в саму «веру», потому что «сомнение» может разрушить пропасть и прекратить войну между бедными и богатыми. А как же ее прекращать, если она все спишет и даст шанс на широкий прокат?

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Осколки

Так назывался журнал, где печатал рассказы ранний Чехов. Юмористические сочинения назывались «Руководство для желающих жениться», «Скверная история», «Ненужная победа», «Перед свадьбой» и т.д. На первый взгляд Михаил Сегал наследует эту традицию. Отчасти так и есть: Сегал работает с демократическим жанром анекдота, но и с притчей, с пародией на триллер (где социальные маски следователей резонируют маскам цирковых коверных) или — на романтическую комедию. Четыре короткометражки он скрепляет в альманах жестко и элегантно, фильм называет «Рассказы» и снимает его в легком жанре. Но не Comedy Club, а «венской оперетты».

Прозаик, поэт, клипмейкер, режиссер, Сегал маневрирует из четырех углов в середину, создавая (опережая социологов из ВЦИОМа) контурную карту нашего мира. Эту карту-картину он склеивает из фрагментов или осколков (зеркала). Фрагмент — почтенный жанр романтиков, а не только единственный, как считается, правильный способ осмыслить стереотипы или хотя бы визуализировать поверхность современного, оно же «клиповое» или «мозаичное» сознание. Сегал рассказывает об этих стереотипах, о таком сознании и даже о «коллективном бессознательном» доходчиво, хлестко, но и отстраненно. В отменном ритме. Напрямую, в открытом тексте, но и с тонкой, беспедальной переменчивостью в актерском существовании. Например, провинциальная невеста в первом рассказе, простодушно желающая «контролировать эмоции», на рандеву с ивент-менеджером покажет — сквозь слезы отчаяния — полсекундный хамский оскал. Это

«Рассказы»

Автор сценария, режиссер **Михаил Сегал**
Оператор **Эдуард Мошкович**
Художник **Виталий Труханенко**
Композитор **Анджей Петрас**
В ролях: **Игорь Угольников, Тамара Миронова, Константин Юшкевич, Любовь Новикова, Владислав Лешкевич, Сергей Фетисов, Елена Нестерова, Василий Мичков, Глеб Орлов, Андрей Мерзликин, Дарья Носик, Андрей Петров, Павел Ремнёв, Дмитрий Хопёрский**
R.U.Media
Россия
2012

ее естественная и незапланированная реакция на выбор в ритуале свадебного «одаривания»: в случае явного, а не тайного подношения она выявит своих настоящих друзей, не скупердяев. Обхохочешься.

Реплики Сегала, как и до́лжно комедиографам, разойдутся на цитаты. «О чем трахаться будем?» — возопит в четвертом рассказе мужчина, близкий к полтиннику, унаследовав от шестидесятников и сексуальную гиперактивность, и гражданскую боль. Но еще — пером зоркого Сегала — влечение к блатной «Мурке», которую он с ностальгическим вожделением напевает.

Образ уставшего от графоманов интеллигента-редактора, спустившего, не читая, рассказы неизвестного автора в мусорную корзину и склеившего молодую красавицу в красной машине, — не менее гротескный, чем образ его подружки, пропустившей в школе уроки зоологии, истории и потому фраппирующей своей темнотой любителя секса, шансона, Высоцкого и поговорить.

Гротеск в этих рассказах нисколько не преувеличение. Режиссер понимает его как сверхточность, продолжая традицию, возможно, о ней не подозревая, и такой трактовки приема. Сегал — не побоюсь процитировать рецензию Беккета на сборник рассказов О'Кейси — «мастер фарса в самом серьезном и почетном смысле: различая принцип расщепления даже в самых самодовольных из твердых предметов, он взвинчивает их до распада».

Беллетристическое дарование Сегала переводится в его режиссуре в образчик умного мейнстрима или арт-мейнстрима. Точнее, одушевленного мейнстрима, которого у нас нет и вот появился. Раздражать он может разве что агентов фестивального гетто. Прошли времена, когда столичные интеллектуалы в начале 90-х снобистски восхищались трэшем и беллетристикой, знакомящей жителей нашей родины с повседневной реальностью, с ее новыми реалиями и словарным запасом, полагая, что без этого фундамента будущий арт невозможен.

Очевидности, вскрытые Сегалом в его героях — не злоумышленниках, а молодых людях и старых, «с опытом» управления (как Губернатор из второго рассказа) или сексуальной чуткости (как редактор из четвертого рассказа), достигают в фильме такой степени обобщения, что социальные маски смягчаются — благодаря идеальному кастингу — типологией характеров. Не путать с типизацией, хотя и в ней ничего стыдного нет.

Таким образом, идиотизм, абсурд, воспринимаемый как бред только на какой-то инопланетный взгляд, становится открытием новой, персональной заорганизованности, как в первом рассказе «Мир крепежа». Там репетиция свадебного обряда «по-европейски» оборачивается репетицией судьбы жениха с невестой навылет, до гроба, с промежуточным кастингом их будущих любовников и любовниц. Но известный маразм, представленный как норма нашего существования, поведения, как норма, не нарушающая отечественные (культурологические) традиции, теряет здесь статус клишированной, исключительно социальной реальности. Сегал демонстрирует не только стилистический блеск, но и прозорливость антрополога с врожденным и отточенным чувством юмора.

Обаяние «Рассказов» и в умелой разработке разных решений для подрыва конкретного жанра каждого рассказа, и в изящном балансе глубины и поверхности. При том, что этот фильм лишен подтекстов, вторых планов и прочих авторских ухищрений.

Сегал — *рассказчик-гражданин* (в отличие от автора/исполнителя народного проекта «Гражданин-поэт»). Его первый сборник называется «Молодость» и кроме нежности, которой напоен голос рассказчика, кроме иронии, что сквозит в построении фразы то оттененной горечью, то парящей свободно, без светотени, есть в этой прозе сквозной мотив. Сегала страшно волнует *время как таковое*. Его течение, блокировка, размыкание, его ощущение (не обязательно переживание) разными персонажами. А еще — возраст героев. К великовозрастным людям и к детям он испытывает привязанность, внимательно

ность. А вот «среднее поколение» — так в его прозе — или молодое, но уже «вступившее» в жизнь, его мало интересует. Может быть, потому, что оно — выморочное. В фильме «Рассказы» такой закономерности нет. «Круговое движение» (название второго рассказа) направляет не только фабульный «мотив коррупции» по горизонтальному и вертикальному срезу общества (от рабочего на станции техобслуживания до президента), но и большой сюжет о родовых приметах нашей родины, откомментированных высшей властью цитатами из Карамзина, Ключевского, Алексея Толстого.

«Рассказы»

В рассказе «Да» (из сборника «Молодость») пионеры заходят за макулатурой в дом, где застыли две старушки. На дворе 1987 год. Но старушки уверены, что школьники — из кружка фантастики. Они-то ждут своих женихов с 1937 года, который, им кажется, все еще длится, не прошел. В 2010-м бывший пионер оказался в родных местах и забрел в тот дом. Старушки остались на месте. Герой поведал им про эпохальные перемены. «—Война миров, — сказала Кира, и я это расценил как положительный ответ. Я рассказал про перестройку, про то, что Советский Союз распался, что страна была какое-то время во власти криминальной неразберихи, но теперь, слава богу, восстанавливается, структуризируется благодаря позитивным силам, к которым я тоже имею непосредственное отношение, так как являюсь самым настоящим помощником депутата. Рассказал про чеченские войны, про то, как русские стреляли в грузин и наоборот. Про то, что дружбы народов теперь нет, что, когда во время Великой Отечественной войны русским было плохо, их приняла и дала выжить Средняя Азия, а теперь, когда плохо людям из Средней Азии, русские обо всем забыли и не очень-то их гостеприимно встречают. Помолчали. Через какое-то время Кира сказала:

— Вы не бойтесь, мы никому не скажем. [...] — Мы вас через черный ход выпустим, — сказала Шура, — чтоб никто и ничего. Будете, как в фантастике — Человек-невидимка».

Так выползает на страницы его прозы страх 30-х, оберегающий «шпиона» из будущего, бывшего пионера, настоящего помощника ненастоящего депутата, который уже ничего не боится. Даже нормально спуститься по лестнице, не через черный ход. Но персонажи Сегала, развитые и недоразвитые,

мертвые и живые, наивные и ушлые, — все жертвы. Даже если не ведают о такой своей особенности. Такие же жертвы, как и герои Сигарева, но избранные из другой — по составу жанров — переписки Сегала-писателя с Сегалом-режиссером.

Быть жертвой — тоже сквозной мотив его прозы и фильма. Малодушной, наивной, искренней, унизительной, беспечальной. Быть жертвой мясника, забивающего коров (рассказ «Месть мяса» из сборника «Молодость»), или патерналистской зависимости тертого «патера»-менеджера по организации

«Рассказы»

свадеб и похорон. Быть жертвой томительного, если не судьбоносного, выбора между десертом «Элегия» и «Восторг» («Мир крепежа»). Быть жертвой страха и жертвой свободы (рассказ «Да») или налаженных связей, необходимых для «стабильного общества» и обычной жизнедеятельности («Круговая порука»).

Смелый Сегал не боится буквальной визуализации клишированных сентенций. В одном из эпизодов его фильма главврач больницы, получивший взятку от сына пациентки, которой теперь будет сделана операция, отправляется к полковнику, чтобы отмазать сына от армии. Деньги передает в грязном туалете. Иного закутка в присутственном месте не найти — всюду жизнь. Деньги падают в говно. Полковник сушит их, проветривает у раскрытого окна. И они действительно перестают пахнуть.

Секретарша издательства (Дарья Носик) достает из корзины рукопись «Рассказов». Читает и становится героиней первой короткометражки альманаха («Мир крепежа»). Замредактора (Василий Мичков) берет рукопись в кафе и находит себя первым из череды персонажей, связанных услугой за услугу, второй короткометражки («Круговое движение»). Библиотекарша Анна Петровна (Тамара Миронова) читает стихи, похоже, стилизованные под Пушкина, в которых черпает сверхъестественную силу («Энергетический

кризис»). Ее энергией пользуются следователи: без усилий библиотекарши не найти им убийц, маньяков и их жертв. Не справиться с «гиблым местом» (тут так говорят, не повторяя реплику Лозницы из фильма «Счастье мое»), с «очень неприятной энергией». Анна Петровна надевает пальто с пелериной («крылатку») и отправляется на помощь прелестным в своей цирковой сноровке нечувствительным милиционерам с речевками-рефренами, подражающими слогу сказки: «Сила в ней неведомая. Откуда берет, непонятно». А одна реплика, произнесенная с упоительной достоверностью, вообще стоит обедни: «Щас найдет. Может, даже живую». Анна Петровна входит в раж, почти находит пропавшую девочку, которая, чтобы согреться, поджигает томик Пушкина спичкой. Пожар обугливает тело ясновидящей. И переносится на пылающую библиотеку. Кто теперь будет преступников и жертв находить? Нет ответа. Зато Сегал знает, как задействовать саспенс и сказочный кошмар в соответствующих мизансценах, освещении, цвете. Так что была бы у него охота, снимал бы он сказки, фэнтези, триллеры, комиксы, выворачивая эти условные миры по своему разумению: саркастическому до трепета и трепетному до уморы.

Четвертый рассказ «Почему старик еще жив?» был опубликован в сборнике «Молодость». В фильме он называется «Возгорится пламя», и он про того редактора, который, оказавшись в пробке, ошалел от девицы с развевающимися волосами. Гламурных влюбленных с пропастью в возрасте, образовании, опыте Сегал направляет гулять, есть, пить, кино смотреть, заниматься сексом в правильные места для их мыслей и образа жизни. Мимо «Жан-Жака» до троллейбусного парка на Миусах, от кинотеатра «Художественный», где еще не было реконструкции, зато есть попкорн, до квартиры-студии редактора с красным, конечно, диваном и прочих локейшнов креативного класса и класса кретинского, зато сексапильного.

Однако ромком Сегал подрывает фарсом. А героями этого площадного жанра становится не только барышня в красной машине, купившая ее в кредит («это круто!»), но и редактор-пижон. Барышня не в курсе, что такое гандбол, сколько погибло во время сталинских репрессий, путает ЧК с чиксами, урок с орками, акул с дельфинами. Редактор же любит секс, шансон и, презрев барышню из машины, отвечает на зазывный взгляд коллеги-редакторши, с которой тоже можно потр...ся, но компенсировав неудовольствие от стареющего тела разговорами о Троцком.

В финале фильма автор (Владислав Лешкевич) «Рассказов», которому в издании было отказано, читает перед камерой рэп под кодовым названием «Новый Интернационал».

«Вставай, заклейменный проклятьем, лежащий по ту сторону радости мир сытых рабов, бегущих яростно от дня рождения к дню старости... то, что осталось от разума, не возмущается, не кипит. Глазом моргнуть не успеешь, будешь сидеть на одной шестой, будешь сидеть в одиночестве. Это и есть наш последний решительный бой, это жажда, жажда интернационального солнца, тобою разломанного на лучи каждому...»

О постреволюционных юмористических сочинениях Михаила Зощенко, издававшихся в голодное время, критики писали, что «нам нужен черный хлеб, а не сыр бри». Михаил Сегал, нежный автор и проницательный фарсёр, понимает, что в «настоящем стабильном обществе» вроде нашего или в мире крепежа, где бри в столице завались, можно из-за энергетического кризиса или прорехи в круговом движении остаться без хлеба. Тогда и возгорится пламя.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Прощеное воскресенье

«Искупление»
По одноименному роману Фридриха Горенштейна
Автор сценария **Эльга Лындина**
Режиссер **Александр Прошкин**
Оператор **Геннадий Карюк**
Художник **Евгений Качанов**
Композитор **Эдуард Артемьев**
Звукорежиссер **Павел Дореули**
В ролях: **Виктория Романенко, Риналь Мухаметов, Адрей Панин, Татьяна Яковенко, Виктор Сухоруков, Сергей Дрейден, Екатерина Волкова**
ООО «Продюсерская кинокомпания «Киномир» при участии «Амкарт», при поддержке Фонда кино
Россия
2011

Натурные съемки «Искупления» велись в Туле. На заброшенных окраинах, куда еще не добралась лапа застройщика. По России таких мест, где время застыло как бы в угоду надобности художников, много. «Когда ездишь по провинции, ощущение такое, что только что пролетел бомбардировщик. Это ощущение от пейзажа», — заметил Сергей Лозница, недавно снявший военно-историческую драму «В тумане». Александр Прошкин, снимая свой предыдущий проект «Чудо» в той же Туле, тогда-то и открыл для себя, что нужная ему для «Искупления» натура первого послевоенного года, нищенский, израненный пейзаж разоренного оккупантами местечка, географически совсем рядом, рукой подать от нашего мегаполиса.

Тот — кровавый — хронотоп еще не отпустил нас, не канул в Лету. Ладно бы только топосы напоминали об этом. Есть *смыслы*, которые мы не постигли за 65 послепобедных лет. На то имеется объективная причина: политика памяти. Она регулируется с идеологического Олимпа, с которого властям виднее, что надо помнить и что — забывать. Майскими короткими ночами страна с размахом празднует очередную годовщину великой Победы, и это, наверное, хорошо для профилактики патриотизма. Обратная сторона победной стратегии — исподволь культивируемая забывчивость нынешних поколений, смутно себе представляющих, какой ценой далась та победа. Чего ж удивляться, если среди зрителей фильма «Искупление» есть такие, кто просто не врубается, что происходит на экране. Не потому вовсе, что Александр Прошкин снял нечто авангардистское для избранных — автор «Хо-

На 36-м МКФ в Монреале А.Прошкин был удостоен престижного приза For the Best Art Contribution.

лодного лета пятьдесят третьего...», «Доктора Живаго» и военной драмы «Живи и помни» — классик в законе, принципиально работающий в мейнстриме. Исток зрительской индефферентности — в редукции, упрощении сложного ментального аппарата, управляющего процессом познания. Духовное оскудение последних двадцати лет уже пора учитывать антропологам, изучающим новейшую генерацию «хомо постсоветикус».

После премьеры «Искупления» на «Кинотавре» у меня брала интервью красивая девушка с солидного портала OpenSpace, между прочим, звезда концептуалки «Я тебя не люблю». Она не знает, что такое Холокост, даже никогда не слыхала. И впрямь — откуда ей знать? Слово это я на своем веку считанные разы встречала в официальных источниках. И слово, и понятие, им обозначаемое — геноцид евреев, развязанный германским фашизмом, — в наших СМИ, да чего там — в нашей культуре всегда оставалось и остается в зоне молчания. Советский кинематограф соответствовал негласному общественному договору. Кроме мелодрамы «Дамский портной» Леонида Горовца со Смоктуновским в главной роли, снятой, разумеется, уже после отмены института цензуры (1990), не могу назвать ни одного фильма, где о массовом истреблении евреев в годы второй мировой говорилось бы без стыдливых эвфемизмов и подлых умолчаний. «Искупление», снятое по одноименной прозе Фридриха Горенштейна, — наш, отечественный фрагмент этой кровоточащей драмы, вписанный в контекст первого послевоенного года в стране-победительнице.

Если бы российская художественная культура освоила Холокост, ввела бы тему в контекст и закрепила в нем, введение к фильму «Искупление» было бы ненужным. Да и строй критического текста был бы иным, сосредоточенным на идее искупления зла. И фильм, я думаю, был бы другим, если б развивал тему, а не открывал ее практически с нуля.

В пограничный городок где-то на юго-западе империи — то ли в России, то ли на Украине — приезжает молодой лейтенант, получивший короткий отпуск, чтобы похоронить свою семью, изуверски убитую соседом и сброшенную в выгребную яму. Стержневой сюжет — эксгумация тел и ритуал положения во гроб — обнажится не вдруг. Прежде чем героиня — хорошенькая простушка Сашенька (Виктория Романенко) — увидит красавца лейтенанта в чаду городского вокзала, режиссер будет неторопливо продвигаться к эпизоду нечаянной встречи, глубоко погружаясь в будни измученного войной города, слой за слоем обнажая срезы убогой и голодной жизни, не забывая и редкие праздники, маленькие радости типа похода в кино, где уже крутят трофейные фильмы.

Сашенькина мать, овдовевшая Катерина (отличная работа Татьяны Яковенко), работает на теплом по тем временам месте — в милицейской столовке, таскает домой то немногое, что удается спрятать в безразмерные ватные штаны и кирзовые сапоги с широкими голенищами. Мать подкармливает дочь и двоих пригретых ею нищих, чье присутствие в доме бесит девушку. Неистребимый запах несчастья и немытого тела, которым веет от этой парочки, унижает гордую Сашеньку, дочь погибшего за Родину офицера-орденоносца. Материнского милосердия она не понимает.

Конфликт с матерью обостряется, однако по другому поводу. Сашенька нечаянно застукала мать в объятиях Феди — танкиста-«культурника», инвалида войны с перебитой ногой (лучшая за последние годы роль всегда востребованного Андрея Панина). Оскорбленная за отца-героя, Сашенька закатила матери визгливый скандал и, вбежав в дом, вдобавок наткнулась на жильцов, сплетенных в любовном экстазе. Ведром ледяной воды окатила девушка любовников, ввязалась в драку с подоспевшей и стенающей матерью. Получив пару неслабых пощечин, она выбежала из дома, понеслась, сама не зная куда, и глубокой ночью — а ночь-то новогодняя! — оказалась в сутолоке городского вокзала. Здесь же, на скамейке, коротал ночь тот самый красавец летчик, не имеющий пристанища в родном городе. Что-то похожее на сол-

нечный удар испытала Сашенька, она *узнала* в сероглазом летчике того, кто в сновиденьях ей являлся (кинодебют Риналя Мухаметова, выпускника школы-студии МХАТ).

Ранним утром, не увидев лейтенанта на скамейке (проспала!), она бежит в военную комендатуру. Ее безумный порыв наказать мать-предательницу не унялся. Она прорывается сквозь толпу горожан, радеющих каждый за своих близких, арестованных за сотрудничество с оккупационными властями. И, оказавшись в кабинете военкома, пишет донос, обвиняя мать в том, что она «обворовывает государство». Дикий поступок девушки — по тем временам высоко моральный — одобрен. С чувством выполненного долга она уходит. Нервный срыв доводит ее до горячки, до больной постели, она окажется в доме у подруги, где ее привечают и подкармливают.

Александр Прошкин оказался конгениальным читателем Ф.Горенштейна. Читателем, который не хочет упустить ни единой детали, ни единого смысла горенштейновской прозы, читаной-перечитаной им вдоль и поперек во всем изданном у нас в России объеме. Еще при жизни Горенштейна Прошкин пытался снять фильм о бароне Унгерне по сценарию писателя, но не сложилось. Зато сложились отношения с Фридрихом и с его прозой.

Плотность материальной среды, воссозданной на экране, конгруэнтна литературному оригиналу с его вязким, концентрированным письмом, отсылающим — время от времени — к ветхозаветному писанию, чаще всего к Книге Иова. Идея евангельской всепрощающей любви как спасения души тоже пронизывает текст «Искупления». Из-за авторских отступлений и философских диспутов лейтенанта и опального профессора (которому грозит 58-я статья) повесть довлеет романному пространству. К слову сказать, сам автор считал «Искупление» романом.

Кинематограф при всей своей технологической оснащенности пасует перед философской литературой по определению. Идею искупления — как она поставлена у Горенштейна — невозможно экранизировать, конвертировать в визуальные образы. Мне кажется, режиссер был внутренне готов к неизбежным потерям в философско-историческом наполнении фильма. Но задача компенсировать потери была поставлена и решалась за счет дотошного следования нелинейной траектории нарратива со всеми его композиционными загогулинами. С установкой на контрапункт, на полифонию. Автор экранизации Эльга Лындина бережно, буквально трясясь над каждым авторским словом, сохранила в сценарном варианте едва ли не весь объем оригинала. В режиссерской партитуре идея полифонии реализуется разными способами, но что бросается в глаза — это удивительное для двухчасового фильма количество съемочных объектов. Такое конструктивное решение дает фильму романный объем, равновеликий первоисточнику. Режиссер вводит в действие едва ли не все персонажи, упомянутые в повести, и у каждого есть роль. Безымянная у Горенштейна жена профессора в фильме становится яркой фигурой — декабристкой-душечкой, какой ее играет, тонко и нервно, Екатерина Волкова. На мой взгляд, она переигрывает Сергея Дрейдена в роли профессора, порождая нечаянный обертон: да, эта женщина как личность крупнее своего мужа, эрудита, краснобая и, в общем-то, вынужденного альфонса. Подобные аберрации обычны, когда в силу необходимости роль купируется. По идее профессор — альтер эго автора, именно он ведет философскую партию в повести и в фильме.

Инвективы профессора, его рассуждения о библейском числе, когда грехи человеческие перельются через край, и иссякнет терпение господне, и наступит эра искупления и возмездия, обращены к Августу, к сыну замученных родителей. Того искушает идея отмщения и точит мысль о судьбе еврейства, о жертве этого народа.

Сидящие за столом зэки и конвоиры не слышат диалога. Они заняты едой, их цель — наесться впрок. В самом деле — не апостолы же они, эти арестанты, их завтра же погонят по этапу. Да и профессор — уж точно не Христос и не

библейский пророк. Высокая риторика этой беседы тонет в густоте низовой жизни, где от человека требуется умение выживать, а все иное — от лукавого. И Август, твердящий, что «нельзя так дешево продавать кровь своих близких», сейчас занят лишь тем, чтобы за два отпускных дня сделать необходимое: откопать тела и похоронить их как положено. Да только «как положено» не выйдет, потому что немцы уничтожили еврейское кладбище, отутюжив его гусеницами бронетранспортеров. И копать можно только ночью, при свете костров — днем это делать запрещено, дабы не собирать толпу зевак, не будоражить горожан. С копателями тоже непросто. Уступив мольбам профессорской жены, лейтенант включает профессора в команду рабочих, зная, что это пустой номер — человек нездоровый и нетренированный не в силах долбить почву ломом. Да еще зимой. Зато профессор получил возможность пару суток провести в тепле и сытости, под боком у жены. Кто-то должен вместо него ворочать лопатой. Август сам становится прорабом, руководит работами, забыв про мщение и возмездие. Он как бы и не внемлет тому, что семья убийцы — чистильщика обуви Шумы — по-прежнему живет в том же дворе. Что Шума — по рассказам дворника Франи (великолепный, как всегда, Виктор Сухоруков) — «гниет в тюрьме». Что младший пацанчик из той семьи только что погиб по вине старшего — тот взял его с собой поглазеть, как парни будут сбрасывать в заброшенную шахту невзорвавшийся немецкий снаряд. Взрыв был такой силы, что содрогнулся террикон и покатились по склонам женщины, раскапывающие в шлаке осколки угля, а ребенка придавило бревном...

«Искупление»

И непонятно, видит лейтенант или нет, когда мать ребенка и жена Шумы в траурном платке ночью выходят во двор с плачем и причитаниями на родном языке. То ли кается за мужа, то ли оплакивает сына, а может, и кается и оплакивает. Короткий эпизод с Розой Хайруллиной, новой звездой московской сцены, точно встроен в эмоциональную партитуру фильма с продуманной синусоидой кульминаций.

Эмпирика фильма богаче его философии, и это, повторю, не случайность, а режиссерский выбор. Хаос взбаламученного послевоенного быта, воссозданный в фильме — конечно же, черно-белом, цвет здесь был бы непереносимой фальшью, — сродни библейскому хаосу, «...где едино малое и большое, добро и зло, любовь к ближнему и мучение ближнего...»[1]

[1] Гоpенштейн Фридрих. Избранное в трех томах. М., 1992, т. 2, с. 219.

Ненавистные Сашеньке сластолюбивые приживалы, согнутая сколиозом старуха Степанец, настырно хлопочущая за сына полицая, добровольца зондер-команды, дворник Франя, свидетель зверского убийства семьи зубного врача, охотно дающий подробные показания, зэки, отряженные раскапывать захоронения родных лейтенанта и попавшие, будто в рай, в тепло и сытость кухни, — череда колоритных персонажей представлена в фильме на равных и внеоценочно, без идеологических акцентов. Согласно повести, где то и дело возникает мотив тайны ночного неба — как Божественного инобытия. Присутствие Бога отменяет иные идеологические дискурсы, иные иерархии. Я убеждена, что в фильме «Искупление» — негромко и совсем неэпатажно — сделан серьезный ценностный прорыв — возможность взгляда на наше горькое, амбивалентное прошлое с выстраданных высот высшего суда. Горенштейн это исповедовал уже в 67-м году, когда писал «Искупление», не надеясь на публикацию. Действие фильма развертывается в яростно тоталитарном обществе, которое пока еще искренне исповедует «морально-политическое единство». Новый, 1946 год городская молодежь встречает во Дворце пионеров на фоне монументального портрета лучшего друга всех детей и народов. Дочь предает мать и считает себя героиней. Профессор-полиглот арестован как «враг народа». И все же, все же, все же... Сквозь удавку поденного экзистенциального страха, в который был ввергнут социум, упорно прорастает жизнь, любовь и иррациональное добро.

Александр Прошкин вслед за Фридрихом Горенштейном толкует о том, что даже под сапогом генералиссимуса жизнь не теряет своего высшего счета и смысла — любви. Фильм пронизан чувственными, витальными мотивами, и именно они, а не надрывы Сашеньки и Августа формируют финальную коду.

За двое суток трагической мистерии похорон оба героя обретут такой совместный опыт, что им уже не расстаться, не разорвать естественно возникшей близости. Они вместе долбили мерзлую землю, вместе обряжали останки, вместе спали и ели, Сашенька была рядом каждую минуту, и ей, живой и нежной, Август проговаривал то, что изливалось из раненой его души. Он попытался застрелиться, отослав девушку за водой, но судьба вернула ее вовремя, чтобы спасти эту жизнь и жизнь рода. Сашенька проводит мужа в часть и расстанется с ним навсегда. Нам не дано узнать, куда сгинул красавец лейтенант, зато мы узнаем, что у него есть дочь Оксана. (Тут я попеняю авторам за то, что они пытаются мотивировать исчезновение Августа, придумывают «наводящие» реплики, чем лишь ломают тонко очерченный абрис героя, пришедшего с определенной миссией — отдать последний долг родителям и спасти Сашенькину очерствелую душу — отвести ее от зла. Не надо бы сводить на нет метафизику образа, запуская политического свойства аллюзии.)

В финальном эпизоде будут купать своих малышек молодые мамы. Сашенька, ее мать Катерина и Ольга — они с Васей, видимо, прочно осели в этом доме. Молодые отцы — Вася с «культурником» накроют стол, и кто-то вспомнит, что сегодня праздник — Прощеное воскресенье. Последний перед Великим постом день, когда православные просят друг у друга прощения, чтобы с чистой душой начать путь к светлому дню Воскресения Христова. Такой сцены нет в повести. Единственная вольность, которую позволили себе авторы фильма, — счастливая угадка, подсказанная опять-таки Горенштейном, лежащая в логике его размышлений об искуплении: «Зло вне нас преодолевается только законом, но зло внутри нас врачуется любовью, и дело в том, способна ли откликнуться на эту любовь душа». Искупление — движение души, устремленное к свету, который и во тьме светит. За свет — его недавно включили в городе — поднимается тост. А свет вдруг выключили. Обычное дело — перебои в подаче электричества в первый послевоенный год. Кто помнит, что такое коптилка, поймет, о чем я.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Плохой капитан

Третий фильм Алексея Мизгирева обозначил отдельное место, которое занял этот режиссер в кинематографе последнего десятилетия. Если можно говорить о его принадлежности к российской «новой волне», то он — по сравнению с другими ее лидерами — на порядок более социально ориентирован. Если можно говорить о продолжении и развитии отечественных традиций в творчестве этого автора, прямым предшественником надо считать его мастера Вадима Абдрашитова. Но и в эти контексты Мизгирев вписывается только условно. От «новой волны» его отделяет холодный ум, от мастера — отсутствие советского бэкграунда.

Поэтому лучше отвлечься от контекстов и попытаться понять, из чего соткана материя типичного мизгиревского фильма, а именно таковым, я уверена, можно считать «Конвой». Как и в двух предыдущих, в нем главное место отведено образам стражей нашей безопасности и правопорядка. Начиная со своего дебюта «Кремень» Мизгирев подробно, дотошно, почти любовно выписывает физиономии властных и подневольных людей, формируя социальную типологию. Он показывает алчное, коррумпированное лицо наших силовых структур. У Мизгирева есть даже патентованный актер на эти одиозные роли, как правило, второго плана: это участвующий во всех трех его фильмах Дмитрий Куличков (в «Конвое» он сыграл сержанта-жлоба). «Конвой» еще и потому типично мизгиревский, что это «пацанское», мужское кино. Не стал исключением и «Бубен-барабан»: поставленный в центр женский образ читается как уродливое отражение деградировавшего, но по-прежнему доминирующего мужского мира.

«Конвой»
Автор сценария, режиссер **Алексей Мизгирев**
Оператор **Янис Эглитис**
Художник **Кирилл Шувалов**
Композитор **Александр Моноцков**
Звукорежиссер **Валентин Бобровский**
В ролях: **Олег Васильков, Азамат Нигманов, Дмитрий Куличков, Руслана Доронина и другие**
Pavel Lungin Studio
Россия
2012

Как ни парадоксально, но в каждом фильме Мизгирева, где все вроде выкрашено одной черной краской, всегда есть герой, противостоящий коррупции и деградации, в некотором смысле даже идеалист. Кремень — образное определение провинциала, приехавшего из Альметьевска завоевывать сердце девушки, а заодно Москву. Ради этого он готов на все, но только не дать себя «натянуть на залупу». Бубен-барабан — фонетическое упражнение героини одноименного фильма, позволяющее ей выровнять дыхание в неравной схватке с уродами. «Конвой» — кино о человеке, идущем в своем безумии на-

«Конвой»

пролом, вопреки всему, не ведающем ни страха, ни боли: ему (как, кстати, и героине «Бубна-барабана») ничего не стоит зажать бритву в кулаке.

В первой же сцене мы становимся свидетелями того, как армейский капитан Игнат, наматывая круги вокруг спортивного поля, дает такой жесткий отпор напавшим на него гопникам, что ему грозит уголовная статья. Чтобы замять дело, Игната отправляют в ответственную командировку (с заездом в Москву) с целью вернуть в часть двух дезертиров и украденные ими казенные деньги. Герой воспринимает задание как абсолютный императив и руководство к действию. Он вступает в смертельно опасный контакт с одним из беглецов, который в итоге кончает суицидом, с профессиональной ловкостью отлавливает другого и предпринимает неимоверные усилия, чтобы вернуть государству 19 тысяч рублей. Сумму настолько жалкую, что когда о его проблеме узнала увлекшаяся им московская проститутка, то не удержалась от иронии: «Возьми, да еще можешь меня бесплатно по морде отхлестать».

Игната играет Олег Васильков, редко снимающийся в кино и оттого оставляющий еще более сильное впечатление своим присутствием в кадре. Маленького роста, но крепкого сложения, харизматичный герой несет на себе основную нагрузку, что подтверждает и режиссер: «Олег — локомотив, который тащит всю картину. Весь опыт жизни Олега и мой был вложен в это, главное было — не наврать и двигаться в предельных понятиях».

«Предельные понятия» и экстремальный тип героя, способного на яростные безумства, сближают «Конвой» с «Плохим лейтенантом» Абеля Феррары. Однако эта параллель хромает, и недаром Игнат говорит: «Во мне беспредела нет». Герой Харви Кейтела травмирован сексуально, имеет религиозные проблемы и к тому же наркоман. Герой «Конвоя» тоже глубоко ранен, но по-другому. Он стал видеть глюки и перестал чувствовать физическую

боль после того, как не сумел спасти захворавшую дочку: теперь продолжает жить по инерции, без всякого кайфа, и с тупой честностью служит армии. Проходя сквозь этот потухший мир с бесстрастием робота или зомби, Игнат несет в себе органическую ненависть к ментам, которых готов мочить в сортире. У него две коронные фразы: «Ты не понял» и «Я извиняться не стану», за которыми обычно следуют физические действия.

В напарники командированному Игнату отряжается сержант-контрактник (упомянутый выше Дмитрий Куличков), и вскоре они вдвоем пытаются конвоировать в часть дезертира Артема (Азамат Нигманов) — парня восточной внешности и с оригинальной адаптационной установкой. Он надеется победить жестокость окружающего мира смехом: беспрестанно травит анекдоты, каркает вороном, надевает на нос клоунскую насадку. Иногда это помогает: даже если никому не становится смешно, от неожиданности насилие теряет драйв, переходит в другой регистр. Впрочем, все это только до поры до времени. В конечном счете Артема насилуют и ломают, бросают за решетку. Ясно, что он конченый человек и в системе тотального насилия исключений быть не может.

Моральный конфликт фильма разворачивается между тремя главными героями (Игнат, Артем, сержант), которые представляют три модели выживания в аду: стоик, клоун, конформист. Воплощенным же адом на Земле становится сегодняшняя Москва с гастарбайтерами, проститутками, бандитами и ментами — грандиозная в своем масштабе камера пыток. Сцены насилия множатся настолько неотвратимо, что грозят превратить фильм в комикс или трэш-хоррор. Мизгиреву стоит немалых усилий остаться в поле художественного кино. В этом ему помогают музыка и операторское решение, хотя оно с точки зрения стиля и небезупречно.

Отдельного анализа заслуживает лингвистический ряд фильма. Один из рецензентов не без оснований обмолвился о «языке огрубевшего Платонова». С одной стороны, это не лишенный своеобразной поэзии обсценный язык зоны, в которую превратилась страна вместе с ее златоглавой столицей. С другой — очищенная от междометий, почти афористичная речь Игната, которая тем не менее напоминает животный рык. Только в финале, пережив процесс очеловечивания, герой, кажется, готов заговорить другим языком, но капитан не знает слов.

Поэтому окончательный смысл «Конвоя» проясняется скорее средствами пантомимы, пластической символики и знаковых жестов. Игнат, впав в ступор от невозможности спасти Артема, бредет по территории части. И тут его подстерегает дилемма: совершить или не совершить очередной «честный поступок». Проворовавшийся сержант становится на колени перед Игнатом, умоляя не губить его, не писать рапорт. Сначала мы не понимаем реакции: плохой капитан машинально продолжает идти вперед. Потом оборачивается: у него на носу тот самый красный шарик — клоунская насадка, что осталась от несчастного дезертира. Сигнал о том, что орудие системы осознало себя жертвой. И перестало стрелять.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Есть ли жизнь за МКАД

«Я тебя не люблю»
Автор сценария **Сусанна Баранжиева**
Режиссеры **Павел Костомаров, Александр Расторгуев**
Оператор **Виктория Шевцова**
Продюсерский центр «Ленфильм», Proline Film,
«Новый курс», Marx Film
Россия — Эстония
2012

Подруга от входа в Хамсуд (Хамовнический то бишь) писала: «А Паше Костомарову хорошо. Другие все операторы на приступочки лезут, на ящики встают, а ему не надо». Высокий рост — конечно же, метафора. Давно замечено: за что бы ни брался Костомаров и с кем бы он за это ни брался (с Каттеном, Расторгуевым, Пивоваровым), ему приступочка не требуется. И после его фильмов довольно трудно переключаться на что-либо другое, на любой фикшн, будь это даже 3D с ядерными взрывами и мировыми звездами.

Их известное с Расторгуевым ноу-хау — на родине Расторгуева, в Ростове-на-Дону, раздать миникамеры нескольким людям и попросить их просто фиксировать свою жизнь. Но проект изначально не был простым «синема-верите», и дело не в монтаже. Люди тщательно отбирались по степени максимальной внутренней свободы. При этом все юноши и девушки снимали по собственному желанию, по настроению, порой авторы еще давали им спецзадания. Все было — одна большая игра, и все же она была настоящая. Не имела отношения к провокациям с манипуляциями, шла в истинном каноне гуманистической философии (Гадамера и Хейзинги). По той простой причине, что люди играли добровольно, сами включились и договорились о правилах, обсуждение которых не могло не быть обоюдным.

Честная игра дает весьма богатую почву для интерпретаций, то есть для собственно фильма. Об этом свидетельствует тот факт, что предыдущий проект Расторгуева — Костомарова «Я тебя люблю» имел несколько вариантов, почти не пересекающихся друг с другом. На протяжении ряда лет мы видели совсем разные фильмы, склеенные из

одних и тех же съемок (да это уже не пленка, это «цифра»), под одним и тем же названием. Фильмов могло быть гораздо больше (если бы авторов было больше). Но, тасуя куски огромного материала, данные авторы высказывали то, что считали нужным в данный момент, и ничуть не рисковали впасть в подделку и дидактику. Опять же договоренность с людьми о съемках своей жизни столь сильно довлеет материалу, что его можно лишь корректировать. Навязывать пафос в такой ситуации было бы верхом идиотизма, разрушением самой идеи.

Но авторы все же имеют имена и фамилии, это не «замочная скважина», в которую телевизор подглядывает по ходу реалити-шоу, начиная с «За стеклом» и далее со всеми остановками. Они — терпеливые, осторожные, великодушные демиурги, при том, что демиурги. В предыдущем проекте пытались выяснить, «без кого народ неполный», а именно возможность подлинного существования в сегодняшней реальности, очищенной от столичной мишуры и крысиных бегов функционеров и милиционеров. Героиня нынешней версии «Я тебя не люблю» там тоже присутствовала, она была частью «коллективного героя», нового поколения пацанов и девчонок, пытающихся выжить и все еще не превратившихся в крыс. За счет молодости или чего-то другого Вика вместе со всеми внушала спокойную уверенность, что вырождения не происходит, что молодых людей, как и во все времена, беспокоят вечные вопросы бытия и поиски его смысла, они спорят и совершают поступки, как-то работают над собой.

Другое дело, что все «беспокойство» происходило на языке, который официальным искусством признан несуществующим и до сих пор подвергается обструкции. Фильм не получил проката, как и нынешний не получит, как и все предыдущие — «Трансформатор», «Мирная жизнь» и «Мать». Классический русский мат, на котором большей частью изъясняется нынешняя молодежь, для многих как раз является первым и единственным признаком вырождения и падения нравов. То есть падение нравов не в том, что многие юные дарования на «селигерах» и в «сколковых» «поднимают Россию с колен», попиливая бюджет, а в искренности ребятишек, не наученных ни бонтону, ни двоемыслию. Хотя всем, конечно, ясно, что за кулисами «селигеров», без плакатов и телекамер, наслушаешься ничуть не меньше ненормативных изысков.

Костомаров и Расторгуев уже тогда нашлись, чем ответить соцреализму — юмором «коллективного героя». За счет множества разных человеческих ситуаций, столкнувшихся в монтаже, имея общий легкий оптимистический знаменатель «я тебя люблю», фильм получился такой смешной, что его гонители сами выглядели комично. На сей раз гарантии нет. Под знаком «я тебя *не* люблю» задача усложнилась. С одной стороны, опять надо объяснять то, что не надо объяснять, как бы ни было очевидно, что без дураков говорить сегодня «о странностях любви» просто нельзя без трехэтажного мата. С другой стороны, вне коллектива юмора меньше, единичный герой — всегда трагический герой, даже если «только начинает жить». Значит, нужно стирать случайные черты и говорить по делу, а это серьезный риск, когда герой — не ты сам.

Вике на экране исполняется двадцать один год. Знаковый возраст в цивилизованном мире. В Ростове-на-Дону она уже в двенадцать лет разгружала фуру с вениками. За двести, кажется, рублей — чтобы помочь маме расплатиться за дом. Папа не предусмотрен (поскольку фильм сделан мальчиками, девочка Вика и все дальнейшие рассуждения о ней заведомо не являются апологетикой феминизма). Она работает и зарабатывает двенадцать тысяч рублей в месяц. Может отчитаться за каждую копейку, при том, что четыре тысячи сразу отдает маме (без учета, что Вика сама ест и пьет, и одевается, и помогает по хозяйству). Вика много матерится. Кстати, в маме такой девочки как-то заранее предполагаешь толстую халду в цветастом халате, и отдельный парадокс, что мама оказывается интересной стройной женщиной,

строго одетой, говорящей на хорошем русском языке и шутя гадающей на картах. Мама, вероятно, — залог проницательности, и понятна наследственность. Но это — только намек от «синема-верите». Сюжет фильма стоило бы придумать, если бы его не было.

Вика душевно близка с одним мальчиком, и давно, но встречает другого, и он — более «перспективный». Она бросает первого (их имена принципиально не важны, как и лица, даже мама в них путается), потому что он тупо твердит, что влюблен, а сам ничего не может — ни позаботиться, ни успокоить, — и «мутит» со вторым, но уже с некоторой опаской. И правильно. Этот второй, хоть и «с машиной», тоже ничего не может. Приучен, как многие, только «иметь». Женщин и деньги, зарплату и жилплощадь, видеокамеры и телефоны. «Мочь» не приучен. Есть в фильме эпизод, когда «второй» отбирает у Вики камеру — ту самую, что ей выдали для фильма. Монотонно, по-хамски отбирает, и — «цыц». В этот момент возникает чисто физическое желание влезть в кадр и смазать его по физиономии.

Нелепо повторять, что «в этой стране что-то могут только женщины». Во-первых, это не так, во-вторых, нам оно надоело. Но проблема Вики, не окончившей филфаков и мехматов, реальна и актуальна. Пусть девочка не знает слова «иррелевантность», у нее — другие слова, но она совершенно точно знает, что ни с одним из этих ухажеров жить не будет. И первого жалко, и второго порой, но ведь с точки зрения здравого смысла (отнюдь не расчета) никто в фильме ей не «пара». Принято думать, что лишь «правящий класс» способен к самопознанию. Но еще в XV веке у Николая Кузанского с философом заговорил «простец». Имея в виду полное разложение нашего «правящего класса», фильм рискнул уже самого «простеца» сделать нормальным философом.

Проблема Вики в том, что она неглупая. Нет, не Мария Кюри или Софья Ковалевская. На первый взгляд вульгарная провинциалка, девочка ниоткуда. Однако почему-то она упорно не хочет становиться проституткой, как это принято у большинства. Может быть, через пару лет — уже да, но пока ей двадцать один, а знания жизни — на двести, не хочет она, «как все». Это и есть сюжет «с мальчиками». Тот, с кем близка, повиснет на ней навсегда, и будет она его на себе везти (плюс дети, плюс внуки пойдут) до гробовой доски за красивые слова про любовь. Тот, который «с машиной», — конкретный отморозок (так сейчас говорят), дешевую машину ставит выше себя самого, без нее он — никто вообще. И он тоже повиснет, только еще с претензиями: я был «с машиной», а ты кто? Все это в фильме не говорится вслух, но прочитывается легко.

Вика хочет романтики, страсти, живости отношений, которые здесь практически мертвы, и это гораздо важнее отсутствия вещей и денег. Она не закомплексована ни русскостью, ни Ростовом-на-Дону, ни нищетой, ни женским полом. Она свободна, несмотря ни на что, и автоматически требует выключить гимн Советского Союза, как только его начинают играть по радио. Все понимает, хотя ругается матом. И не стоит авторам извиняться, что других героев у них для нас сейчас нет. Помимо невежества в Вике есть ирония и серьезность, целомудрие и склонность к альтруизму. Весь фильм она кормит кошку с соседней улицы, а потом и ее котят. Только так получается, что бездомная кошка здесь гораздо счастливее человека.

Фильм кончается ничем — убогой дискотекой и пьяной радостью: «Мы вместе, нам ох...енно». Но за этим «вместе» нет никаких иллюзий, особенно если вспомнить перечень пожеланий Вики самой себе: «Лошадь, две кошки, собака, два попугая... Нет, один большой попугай и аквариум с карликовой акулой». Вместо людей в списке акула, причем карликовая, и все ясно. Даже если исполнится другой составленный список: «Мазерати» и «бугатти», да... Нет, я хочу три машины. «Ауди» лучше. Джипы люблю», — люди в нем тоже не предполагаются. Просто людей больше нет, и это главное неисполнимое желание для всех молодых людей. Чтобы люди были.

Это ведь действительно трагедия. Но заведомая обреченность начинающей неглупой девочки на сплошные разочарования, на вечное непонимание и последующую деградацию, если она захочет выжить чисто физически, — это серьезная проверка. Если даже в столицах могут впаять два года «за феминизм», имея в виду, что какие-то девочки не опустили глаза, не закрыли рты и не встали на колени, нравы за МКАД не оставляют Вике вообще никакого шанса. Не исключено, что съемки этого фильма — ее единственное счастье на всю жизнь. Когда она была равна самой себе и те, с кем она была в контакте на фильме, тоже были с ней на равных. Но Вика все это, видимо, сама прекрасно понимает. Проверку, во всяком случае, она выдерживает бесстрашно.

Костомаров в начальных версиях своей картины сначала был удивлен, как избранные игроки оказывались талантливы, и шел на поводу талантов. Ребята простыми телефонами снимали сложнейшие медленные тревеллинги с кроватью, на которой лежит любимая девушка, переводом фокуса на компьютер, показывающий почту со смешными комментариями, и, наконец, на обрамление компьютера, где рядом стоят кактус в вазочке и православная иконка. Такие кадры могли бы дать массу импульсов для последующих «красот». Они вообще были апофеозом постмодернизма. Но ведь те, кто их делал, подражали и баловались. Очень легко спутать «красоты» с истиной, с прекраснодушием в убогих декорациях.

Но потом, когда договоренность, что живые люди снимают про свою жизнь, все-таки победила, началось последовательное опрощение. Невзирая на все кастинги и художественные идеи, по ходу мучительных вариаций от «я тебя люблю» до «я тебя не люблю» все изыски, заморочки, изящные движения света и камеры, расфокусы и панорамы — все убралось бесследно. Жизнь вдруг взяла и продолжилась, а в ней сложности — лишь нетехнические, неформальные. Это, как ни смешно, сложности подлинного проживания каждой данной минуты. Ноги торчат. Руки тоже торчат. У Вики, по ее мнению, лишний вес, надо сбрасывать килограммы до пятидесяти — чтобы было, как в Голливуде. А еще надо верить, что ее дети не будут жить так, как она, они будут жить иначе. И все.

«Я тебя не люблю» снято наглядно примитивно. Примитив приближается к матерной речи, однако достает до самых больных, чувствительных мест современности. Ни закадровой музыкой, ни титрами, ни малейшими эффектами фильм не «лакирует» действительность, а как бы сам в ней присутствует — наравне со своей героиней. Решившись на почти полное доверие к этой девочке, он не из жизни делает искусство, а жизнь делает искусством. Оценивать Вику можно по-разному, наверняка опять найдутся хулители и гонители, но вряд ли кто-нибудь посягнет на человечность происходящего. Мир Вики на самом деле не делится на столицу и провинцию, нищету и богатеев, окружающее ничтожество и «прекрасное далеко». В нем здесь и сейчас поет Элвис, и признание в нелюбви говорит о том, что любовь-таки существует.

Костомаров и Расторгуев заняты целым и неделимым миром. Вика им в этом помогла. Теперь надо подождать, когда волшебная палочка тронет тысячу мелочей их нового, день за днем ложащегося на YouTube суперпроекта «Срок».

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

«Поговорим о странностях любви»

Современная социальная комедия — исключительный гость в российском кинорепертуаре. Отваживающегося на нее сразу бьют по рукам. Эстеты — за прямолинейность и схематизм. Так называемый «широкий зритель» — за умствования на «обрыдшие» темы о смыслах и способах существования в стране, где под общими крышами раскрученных брендов кроются чужие друг другу сущности.

Вот и словечко «интеллигенция», когда-то подразумевающее некую общественную группу, размыто различными интенциями и подтекстами — от «дворянства в каретах» Жуковского до нынешнего кредитоспособного рацио-интеллектуала. Характерная особенность времени — вымывание из многокрасочной сути ветшающего на глазах слова именно воздушного понятия «этическая культура». Этот рудиментный для гегемонии «успешных», «живущих на яркой стороне» элемент собственно и интересует режиссера Авдотью Смирнову в ее фильме «Кококо» (как и в предыдущих работах). Впрочем, приходится согласиться с Максимом Кантором: «В современной России термин «интеллигент» столь же туманен, как термин «демократ», — это практически умершее понятие».

Петербурженка «бедная Лиза» Анны Михалковой — наследница по прямой не только Макара Девушкина, ищущего духовную опору в топкой мерзости действительности, но и Павла Петровича Кирсанова, поучающего, желающего «говорить красиво». Ученую даму Лизу, приютившую у себя беспаспортную простолюдинку «с Ебурга» Вику, тоже вдруг да и потянет на выспреннее про ярких, витальных представителей народа. Авдотья Смирнова и ее постоянный соавтор Анна Пармас отправ-

«Кококо»
Авторы сценария **Авдотья Смирнова, Анна Пармас**
Режиссер **Авдотья Смирнова**
Оператор **Максим Осадчий**
Композитор **Сергей Шнуров**
Художник **Екатерина Залетаева**
Звукорежиссер **Лев Ежов**
В ролях: **Анна Михалкова, Яна Троянова, Анна Пармас, Юлия Снегирь, Константин Шелестун и другие**
Кинокомпания «СТВ»
Россия
2012

ляют Лизу работать этнографом, занимающимся народами Севера... причем в кунсткамеру (где там народы Севера?). Зато сама она и ее коллеги по никому не нужной ученой карьере («сборище аутистов») — чистой воды артефакты, оторвавшиеся от мейнстрима жизни, да и плывущие по ней никому не нужными узорчатыми обломками. Запущенная ленинградская квартира — пристанище интеллигентских посиделок с винтажными песнями Пьехи — их пыльный ковчег. Возвращаясь к вопросу о словарных смыслах: то ли судно для спасения в пору тотального наводнения, то ли сундук-реликварий. В общем, та самая кунсткамера — кабинет увядших редкостей.

«Бедная Лиза» Михалковой — раритетный образчик питерской интеллигенции: в пальто, которому сносу нет, и в дурацкой ретрошляпке с розочкой. Аутсайдер — по канонам нынешней жизни. Неспортивная. Неустроенная. Нелепая. Умная дура. Ее новообретенная подруга — хваткая, ладная, победительная Виктория — провинциальный сель, сметающий все помехи, мешающие «радостям жизни», локтями сжимающий личное пространство другого. Пуд косметики, чулки-сетка, каблук. Необразованная. Неадекватная. Хабалка, крепко стоящая на своих красивых ногах. Режиссер не боится ярких красок, реплики из фильма («Тебе красное идет»; «Ты ее сразу прописывать будешь или сначала на работу примешь?») уже расхватываются как горячие пирожки. При этом фирменный прием Смирновой — диалог взглядов, жестов, взятых камерой крупно, — работает контрапунктом тексту (как реакции Лизы на щедрые, чудовищные по вкусу подарки «уральской бизнесменши» или мокрую «протирку» карандашного наброска Тышлера).

Кино брошено на экран жирными мазками, пятнами переменчивых настроений. У каждой из героинь своя палитра. В пастельной поведенческой гамме Лизы больше полутонов: церемонность, дистанция, тысяча комплексов и оглядок. Лакокрасочные материалы Викиного конструктора жизни — прямодушие, та самая простота, что хуже воровства, беззастенчивость, самоуверенность, вульгарность, хамство, забубенное застолье с песнями. Но кабы оппозиция была столь проста...

Лизу с ее открытыми новому чувству объятиями несет и сердечное сочувствие, и антропологический интерес профессора Преображенского. В широкой же душе правдолюбки Вики не умещаются элементарные моральные нормы. А это вам не «рококо» — за один вечер не выучишь.

Плюс и минус соединяются в кипящий котел дружественной (то есть в высшей степени любовной) связи, давая подзарядку каждой из подруг. Подлинная дружба требует трат. И вот уже Вика старательно записывает чужестранные слова: «античность, барокко, рококо» («кококо» — конечно, прикольней). Ради недотепистой неумехи-барыни на все готова: и прокопченный чайник оттереть, и унитаз прочистить (квартира в руинизированном состоянии), и стол накрыть, и потратиться.

А книжный червь Лиза шатается по ночным клубам, глушит до зари вино и надеется на освещенное культурой будущее дружественной неофитки. Да нет, на их общее будущее. Конечно, их «больше, чем любовь» основана прежде всего на страстном желании не только понять, но приручить «другого». Смирнова поведала историю и про «сиамскую» связь аутичной интеллигенции и добросердечного народа, который решительно не может выбрать — взять в руки вилку или вилы (пара сиамских близнецов в пробирке возникает на экране не случайно). Но дело в том, что — в прочтении Смирновой — пигмалионами чувствуют себя обе. Таким образом открывается простор личной истории если не каждого, то многих. Это про наше неодолимое авторитарное стремление улучшить, подправить, образумить, отшлифовать тех, кто рядом. Если не сломать, то в цепком объятии «подпрямить».

Для лишнего человека Лизы с ее «состраданием к малым сим» в лице халды «с Урала» индивидуальное хождение в народ завершается трагифарсовым фиаско. А именно: желанием придушить этот самый «народ» подушкой. «Я ослеплен был идеалом, / Я в облаках всю жизнь витал, / А он был за-

нят черным налом / И Цицерона не читал». Как и Игорь Иртеньев, нынешняя Авдотья Смирнова отдает предпочтение простой форме, хлестким эпитетам (в отличие от дышащих духами и туманами ее ранних сценарных работ с Алексеем Учителем).

Ее режиссерские опыты построены, как прерывистая линия любовной (в самых разных значениях слова) связи двух людей, и через оптику путаных

«Кококо»

отношений мужчины и женщины («Связь»), бронзовеющего крупного сановника и рефлексирующей музейщицы («Два дня»), подруг с разных планет — словно сама себе она отвечает на вопросы о вялотекущей хронике безнадежного адюльтера, об амурных отношениях интеллигенции и власти, об отсутствии коммуникации в социальных стратах и, конечно же, о вечной теме русской классической литературы — «лишних людях», выброшенных современным рыночным беспределом за пределы обочины. Эка ли новость, что давно «выброшены», но как им там на обочине живется?

Кстати, русская литература — любимая и вполне осязаемая территория поисков режиссера, вне зависимости от того, когда и где разворачивается действие фильмов — в усадьбе ли Павла Петровича Кирсанова («Отцы и дети»), в дешевом «пионерском» отельчике («Связь») или в захламленной питерской квартире.

Безусловно, ее кино — всегда история любви говорящих на разных языках: мужчины и женщины, верхов и низов, интеллигенции и народа. Вот и слово «свобода» для героинь Яны Трояновой и Анны Михалковой означает разное. «Ты как к легким наркотикам относишься?» — спрашивает готовая любого порвать за подругу Вика, живущая вне моральных запретов, натурально совращающая бывшего мужа любимой подруги. Скованную же нормами и приличиями по рукам и ногам Лизу интересует исключительно свобода всего человечества, угнетенного народа и его репрессированных представителей.

«Свободу МБХ, уважайте свободную конституцию!» — скандирует жалкая кучка интеллигентов на протестном митинге (к чести режиссера заметим, что сцена эта снята задолго до Болотной). И Вика для нее — часть этой «общественной нагрузки».

Смирнова не грустит вслед за графом Толстым о стране, распавшейся на два разных народа. Ее интересует, как эти два народа умещаются в «коммунальном» пространстве единого внутреннего мира, проявляя неумение жить в ладу не только с действительностью-предательницей, но и с самим собой. В этом отношении «Кококо» присущи родовые черты важных картин советского кинематографа — от комедии «Приходите завтра» до кинороманов Герасимова и Шукшина, от фильмов морального беспокойства ленинградской школы Авербаха, Асановой, Приёмыхова до драматической комедии Тодоровского «Военно-полевой роман».

Вот тут-то и приходится вспомнить о зрителе. Выйди незамысловатая, в общем, картина Авдотьи Смирновой пару десятилетий назад, ей была бы уготована пуховая перина всенародной любви, коей обласканы аналогичные «Служебный роман» или «Военно-полевой роман». Сегодня эта комедия смешна лишь узкому кругу полуистребленных временем и всей перевернувшейся с ног на голову системой ценностей — тех самых библиотекарей, музейщиков, учителей, которые и являются героями ее картин. Тех, кто способен считывать скрытые цитаты и отсылки, интеллигентские опознавательные знаки, коими нашпигованы ее фильмы. Фильмы, снятые не для кинотусовки, не исключительно «для своих». Но, как известно, библиотекари с учителями в кино не ходят — дорого. А «широкий зритель», кровный брат, конечно же, не Лизы, но Вики, на «Кококо» не пошел, в его предпочтениях — «Большая ржака, или Ослиный галоп» (название отлично иллюстрирует образ современной отечественной комедии) с Анной Семенович, хоть никакой не актрисой, зато «девушкой не промах» в главной роли...

P.S. Фильм Смирновой критики уже окрестили «женским», имея в виду, конечно же, не кружевную вязку крючком и не феминистский настрой, но понимание психологии, специфику нюансировки. Плюс роскошные бенефисы для двух лучших актрис нулевых годов Яны Трояновой и Анны Михалковой — что и было отмечено наградой «Кинотавра». Но фестиваль выявил и другое. В программе был целый ряд отменных женских ролей, за которыми не только самоотверженная работа замечательных актрис Ольги Лапшиной (на мой взгляд, несправедливо оставшейся без приза), Яны Трояновой в фильме «Жить», Маши Шалаевой («Я буду рядом»), но и крупные женские характеры. Рядом с ними экранные мужчины бледнеют, скукоживаются (не случайно кинотавровское жюри никак не могло выбрать «лучшего актера», да, по совести сказать, его и не было). И даже непрофессиональная исполнительница ростовская девушка Виктория Шевцова в киноопыте «жизнь как фильм» Костомарова и Расторгуева «Я тебя не люблю» отчетливо переигрывает своих партнеров: словно статистов, самозабвенно переставляет их местами и при этом любовно снимает на камеру. А значит, вновь ответственные за продолжение рода рулят в жизни и на экране, как и в предыдущие мрачные периоды истории, эпохи моральных кризисов.

ЛИЛИЯ НЕМЧЕНКО

В ожидании Маркса

Маркс раскрыл истории законы,
Пролетариат поставил у руля.
Владимир Маяковский

Во время демонстрации борющегося фильма экран — черная доска или стена школы, которая предлагает конкретный анализ конкретной ситуации.
Жан-Люк Годар

«За Маркса...»
Автор сценария, режиссер **Светлана Баскова**
Операторы **Максим Мосин, Егор Антонов**
Художник **Светлана Баскова**
Звукооператор **Кирилл Василенко**
В ролях: **Сергей Пахомов, Владимир Епифанцев, Виктор Сергачев, Лаврентий Светличный, Александр Ковалев**
АД Студия, Сине Фантом
Россия
2012

История о борьбе независимых профсоюзов с руководством завода вызвала мощную критику на кинотавровских дискуссиях, что закономерно. «За Маркса...» — произведение, которое не укладывается ни в жанровые рамки кинематографа, ни даже в его видовые границы. Нарочитый схематизм — в изображении (повторяющиеся картинки заводского пространства: проходная, курилка, цех, кабинет директора), в разработке драматической коллизии (отец и его сыновья, вступившие на путь братоубийственной войны), в диалогах (герои произносят словно заученные фразы), в однозначной трактовке палачей и жертв — все это дает основания отнестись к фильму Светланы Басковой как к концептуальному высказыванию. Концептуалистский взгляд всегда обнажает структуру текста и реанимирует мертвые формулы (в нашем случае это обращение к давно забытой риторике: классовая борьба, эксплуатация, рабочая честь, человеческое достоинство).

Концептуалистское кино требует и от зрителя понимания иных конвенциональных правил: здесь ожидаемая эмоциональная радость заменяется радостью интеллектуальной. Именно она и задает игровую стихию фильма.

«За Маркса...» будто скользит по поверхности жанров производствен-

ной драмы, криминального сериала, политического кино, фильмов о рабочем классе, но не является ни тем, ни другим, ни третьим. Продюсеры картины, они же лидеры актуального искусства и создатели клуба «Синефантом», назвали ленту «новым советским» кино. Эффектно, но не бесспорно.

Картина Басковой, с одной стороны, отсылает нас к хорошо забытым традициям фильмов о рабочем классе, а с другой — предлагает вариант политического кино, которого в отечественном кинематографе не было со времен эйзенштейновской «Стачки». Если сравнивать «За Маркса...» и «Стачку», то — при всех различиях — общими окажутся прагматические задачи авторов. Кино выполняло и выполняет функцию ликбеза, визуальной инструкции по стачечной борьбе. Прошло восемьдесят семь лет с выхода «Стачки» на экраны, но кто ожидал, что в современной России и в российском кино все начнется с нуля. Что новый капитализм вернет забытые сюжеты, где вновь столкнутся хозяева, наемные рабочие и криминальные группировки. Что малопомалу начнется протестное движение.

«За Маркса...» программно не имеет ничего общего с эстетикой и идеологией фильмов о рабочем классе. Впервые эта тема пришла в отечественный кинематограф параллельно с индустриализацией страны. Как идеологический проект индустриализация использовала различные пропагандистские технологии, одной из которых была наглядная агитация. Экран осуществлял визуализацию и архивацию всех значимых для советской пропаганды аспектов мобилизационного проекта — героизация трудового подвига, передача духа соревновательности, показ нового заводского быта, новых отношений в процессе труда. Кино доказывало, что сказка может стать и становится былью. Огромные строительные и производственные площадки превращались в арены для демонстрации безграничных возможностей нового человека, строящего новую жизнь.

Энтузиазм — еще одно действующее лицо советских фильмов 30-х годов. Праздничное воодушевление охватывало строителей нового мира. Так энтузиазм из религиозного состояния, о котором писали Кант («истинный энтузиазм всегда тяготеет к идеальному») и Локк, выводивший его истоки «из причудливых измышлений разгоряченного или самонадеянного ума» становился повседневной практикой. Представления Локка и Канта об энтузиазме парадоксальным образом становятся понятными при просмотре корпуса классических советских фильмов о трудовых подвигах и победах, таких как «Большая жизнь», «Время, вперед!» и других. Горячечный дух соревнования присутствовал во всех лентах, герои которых соревновались с природой, друг с другом, с соседними бригадами, районами, областями. С экрана на зрителя смотрели титаны, чьи физические и духовные возможности казались безграничными. Так формировалось представление о социалистическом труде как о сфере возвышенного. Идеология фильмов утверждала принципиальное отличие советского труда от капиталистического. В социалистическом производстве отсутствовало отчуждение (главная черта капитализма, о которой так убедительно писал Маркс), человек труда, воспитанный «заводской проходной», представал свободной и гармоничной личностью.

В 1970—1980 годы труд в статусе возвышенного уходит с экранов, энтузиазм подпитывается хорошей оплатой труда и привилегиями, труд превращается в повседневную рутину, трудовой подвиг уже не востребован, производственные конфликты перетекают в сферу нравственных, призрак марксистской теории отчуждения мелькает в советских фильмах («Листопад», «Премия», «Мы, нижеподписавшиеся» и другие).

Сегодня мы твердо можем сказать, что именно в искусстве, в частности в кинематографе, угадывались предстоящие тектонические сдвиги. Из жизни уходили главные ценностные доминанты социализма — радость и красота труда, героизм, праздник. Этот процесс хорошо описал Дмитрий Быков: «Когда тема труда уходит из литературы и искусства, а труд — из жизни большей части населения (начинающей жить на дивиденды, разоряющейся на этом,

лишающейся работы из-за конверсии и проч.), это приводит к последствиям не менее жутким, чем апофеоз мартышкина труда в советском кинематографе времен сталинского ампира. Выясняется, что труд — самогипноз исключительно высокого порядка»[1].

Актуальные процессы «развития капитализма в России» вытеснили не только производственную тему из искусства, но и само производство. О нем вспоминают лишь в связи с бандитскими разборками по поводу переделов собственности.

Последний раз заводские цеха как пространство, в котором герои оказываются персонажами высокой трагедии, были показаны Вадимом Абдрашитовым в «Магнитных бурях» в 2003 году (в основе фильма лежали реальные события на Салдинском комбинате). Миндадзе и Абдрашитов подняли типичную, характерную для 1990-х историю передела собственности до масштаба античной трагедии. Именно этот фильм обнажил важную черту советского человека — его утопическую веру во всемогущество власти как источника порядка. Эта вера приводит к трагическому финалу, обнажает бесперспективность и конец патерналистских отношений. Авторы предлагают новое измерение индивида в социуме, основанное на зрелом, критическом отношении к власти. И оно и станет индикатором «взросления» постсоветского человека.

Герои фильма «За Маркса...» — постсоветские люди. У этой дефиниции до сих пор нет внятного концептуального наполнения, она, скорее, констатирует новую хронологию, нежели новое качество («постсоветский словарь стал собственностью позднекапиталистического календаря, а постсоветский язык стал одной из категорий языка позднего капитализма»)[2]. Светлана Баскова убеждена, что никакого среднестатистического постсоветского (равно как и советского) человека быть не может. При этом она работает в стиле плаката, не предполагающем оттенков и полутонов. Режиссер использует метод знаковых обозначений. Если это молодой рабочий, то он либо пассивен и безграмотен, либо фанатеет от Годара, будучи руководителем киноклуба. Тут если уж играют в шахматы, то не до банального мата, а до полного цугцванга. При этом мы не видим ни шахматной доски, ни киноклуба — мы только слышим вдохновенные рассказы «в тему». Предложенный режиссером вариант условности укоренен в брехтовской эстетике.

Брехт настаивал на такой оптике, когда знакомые предметы, события, люди представали *странными*. Быть *странным* — значит вызывать вопросы, вселять сомнения. Прием очуждения (Verfremdungseffekt) у Басковой заметен на разных уровнях фильма. Это и техника актерской игры. Вечно улыбающийся кудрявый руководитель киноклуба легко представим в компании «каэспэшников», своими внезапными появлениями он напоминает хрестоматийного климовского мальчика из «Добро пожаловать...» с вопросом: «А чё это вы тут делаете?» Актер Александр Ковалев (исполнитель роли мастера литейного цеха, активиста профсоюза), вспоминая цитату о человеческом достоинстве из Белинского, играет «непосредственную действительность мысли» (К.Маркс). Происходит визуализация марксистского положения о единстве языка и мышления. Остранение (очуждение) присутствует и в сюжетной организации фильма. К примеру, то и дело звучит фамилия некоего важного для протестного движения персонажа — Егорова, которого мы так и не видим.

Остраненный взгляд режиссера при этом остается взглядом любви и уважения к людям, поставленным в ситуацию цугцванга, когда любое действие приводит только к ухудшению. Пробуждение чувства человеческого достоинства приводит к смерти и того, кто знает наизусть Белинского, и того, кто никогда его не читал. Советские патерналистские отношения не срабатывают,

---

[1] Быков Д. Блуд труда. См.: http://lib.rus.ec/b/191133/read

[2] Фикс Евгений. Ответственность советского художника. — «Художественный журнал», № 65—66. См.: http://xz.gif.ru/numbers/65—66/fix/»

старшие не защищают младших, все низведены до роли младенцев, избиение которых неминуемо.

Сюжет «Избиения младенцев» мы видим на стене в кабинете владельца завода Павла Сергеевича (Владимир Епифанцев). Огромная картина в богатой раме на евангельскую тему все время готовит нас к неминуемому кровопролитию. Разумные доводы не будут услышаны, ибо Иродом (владельцем завода) руководит лишь страх за свою собственность. Ему, в отличие от пролетариев, есть что терять. Появление владельца завода и его свиты всегда снято

«За Маркса...»

как стремительное движение из лифта в кабинет. Движение резко прерывается, когда герой Епифанцева садится в кресло, а камера упирается в дорогую картину. Настойчивое обращение к евангельскому сюжету — не только аналогия между современной реальностью и мифом. Эта параллель работает и на задачи антропологического исследования Басковой. И хозяева, и рабочие — люди, которым досталась новая доля — «быть постсоветскими».

Советский человек обладал умением приспособиться к репрессивному режиму, Лев Гудков называл это качество «понижающей адаптацией», в ходе которой сформировался «лукавый раб», не идеологический, не мобилизационный человек, как первое поколение советских людей, а довольно циничный, беспринципный, аморальный в значительной степени человек, но благодаря этому — выживающий[3]. Побочным результатом было известное советское двоемыслие, набор качеств, помогавших массе выжить и совершить переход в постсоветское пространство.

Выживать в постсоветском пространстве с советским инфантильным сознанием очень проблематично и травматично. Инфантилизм — единственное качество, объединяющее хозяев и рабочих (не случайно, что погибают молодые и зрелые активисты, владелец — из поколения детей, получивших государственное наследство, и полунищий бригадир литейного цеха).

Гибель героя Сергея Пахомова по-настоящему трагична. Его герой в начале фильма мается от простых бытовых проблем (покупки банки варенья), а в финале совершает героический выбор. Автор показывает историю «взросления» формально взрослого человека как тяжелую борьбу с самим собой, со

[3] Гудков Л. Какие черты советского человека унаследовал современный россиянин. См.: http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24332717.html

своими нелепыми страхами и смешными сомнениями. Банка с вареньем оказывается в фильме вовсе не бытовым реквизитом. Малиновое варенье нужно для заболевшего отца, казалось бы, чего проще — пойди и купи. Но... Герой многократно размышляет вслух: «Купить банку за 200 рублей или написать тетке в Новосибирск, чтобы та выслала варенье почтой?» Но опять же, почта плохо работает, а 200 рублей — дорого и т.д. Полученный в итоге сверток с эмблемой «Почта России» станет прологом в цепочке трагических случайностей — смерти друзей, предательства, а затем и искупления. Вымазанная алым малиновым вареньем рука станет знаком будущего кровопролития.

Здесь впору обратиться к названию фильма, тем более что вопрос «Почему «За Маркса...»?» был одним из главных на «взрослом» утреннем и «молодом» вечернем обсуждениях «Кинотавра».

Текст Луи Альтюссера с названием «За Маркса» во Франции второй половины 60-х прошлого века был популярен не менее, чем фильмы «новой волны». Но эта аналогия мало что проясняет, разве что оправдывает отсутствие психологической проработки персонажей, ибо Альтюссер рассматривал Маркса не как романтического гуманиста, а как ученого, который опускает незначительные подробности жизни (кстати, для художника принципиально необходимые). Отсюда и тезис Л.Альтюссера о «теоретическом антигуманизме» Маркса.

Вопрос о названии мы поставили на обсуждении фильма среди людей, которые в силу профессии штудировали Маркса. В дискуссии приняли участие аспирантки кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры философского факультета Уральского государственного университета Е.Неменко и К.Федорова и профессор кафедры, доктор философских наук Т.Круглова.

Екатерина Неменко. Имя Маркса в названии указывает на левый характер искусства. Быть сегодня современным художником — значит быть левым. Светлана Баскова относится к своим героям как ученый-антрополог, внимательно и с уважением. Для Маркса рабочее движение тоже было предметом научного анализа. Маркс предложил пути не только объяснения, но и изменения мира. Герои Басковой вряд ли что-то могут изменить, в фильме они слишком идеальны. Но обращение к Марксу не может быть сегодня прямым. Уже нет ни классического капитализма, ни классического рабочего класса — сегодня мы имеем дело с иным капитализмом, описанным Люком Болтански в книге «Новый дух капитализма». Капиталистическая система оказалась намного сильнее, чем ее воспринимал и описывал Маркс.

Ксения Федорова. В фильме «За Маркса...» мне не хватало радикализма. Он наследует советской традиции изображения возвышенного в производственной жизни, но сильно уступает советским образцам. И снижает остроту критических высказываний актуальных художников — Александра Шабурова, Анатолия Осмоловского.

Татьяна Круглова. Для меня название стало понятным благодаря актеру Александру Ковалеву, герой которого все время советует что-то почитать или посмотреть. Он хочет из рабочих своего цеха сделать людей образованных. Если грубо определить то, что сделал Маркс, то получится следующее: Маркс когда-то пробудил сознание рабочих, сконструировав само понятие «пролетариат». На заводах его друга Энгельса работали и гибли из-за чудовищных условий существования люди, этим людям было сказано: «Вы — спасители человечества», а затем была создана пропагандистская машина для распространения этих идей. То же самое и в фильме. Логика должна была быть чисто марксистская: от экономических требований — к политическим. Но закончилось все неврастеническими разборками в духе 1990-х. И это очень грустно. Из фильма ясно, что основы классовой борьбы забыты и нужен новый Маркс...

Полистилистика (сведение разных эстетик, грамматик, стилей в одно художественное высказывание) делает фильм проблематичным и в вопросе определения рода киноповествования. Невозможно провести жесткую границу между игровой и неигровой эстетикой фильма. Изображение в отдельных массовых сценах приближено к документальному, в них позиция автора принципиально незаметна. К примеру, в начале фильма камера будто подглядывает за сбором рабочих на автобусной остановке. Естественность поз и «сделанный» неряшливый звук оказываются в гармонии, звучат ничем не

примечательные обрывки повседневной речи («успел на дачу сгонять?», «крышу сделал?»), тут же звучат фразы, которые можно услышать в общественном транспорте («а в каких условиях мы работаем?», «чем дышим, что пьем?», «никто никому не верит!»). Эстетика «киновербатима» периодически взрывается искусственными (театральными) сценами, в которых опытные актеры стилизуют свою игру под самодеятельность, претендующую на профессиональный статус. Брехтовская эстетика здесь совершенно органична. Она возвращает к жизни пафосную протестную риторику, обнажает противоречия, обостряет конфликты.

Светлана Баскова — художник, и изобразительное начало фильма выполняет в нем не только чисто языковую роль, но и выступает концептом-проводником по истории. По ходу фильма мы движемся от евангельского сюжета «Троицы» (мизансцены, когда трое активистов сидят на лестнице, потом их станет двое, а потом останется только стол) к советским знаковым образам — портрету Шукшина на афише «Калины красной», афише «Мы из джаза» (эти плакаты висят на стене и появляются всякий раз, когда герои обсуждают тактику профсоюзного движения), от них — к соц-арту Ильи Кабакова, ожившей картине «Душ» (сцена моющегося в душе обнаженного мастера цеха повторяет одну из работ серии «Душ») и, наконец, возвращаемся к авангарду («Черный квадрат»). Если вспомнить, что впервые «Черный квадрат» появился как декорация к футуристической опере «Победа над солнцем», то кадр со стилизованным черным квадратом в финале становится логичным завершением фильма, эмблемой нового левого кино, о необходимости которого начинают говорить и в нашей, теперь уже вполне буржуазной стране.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

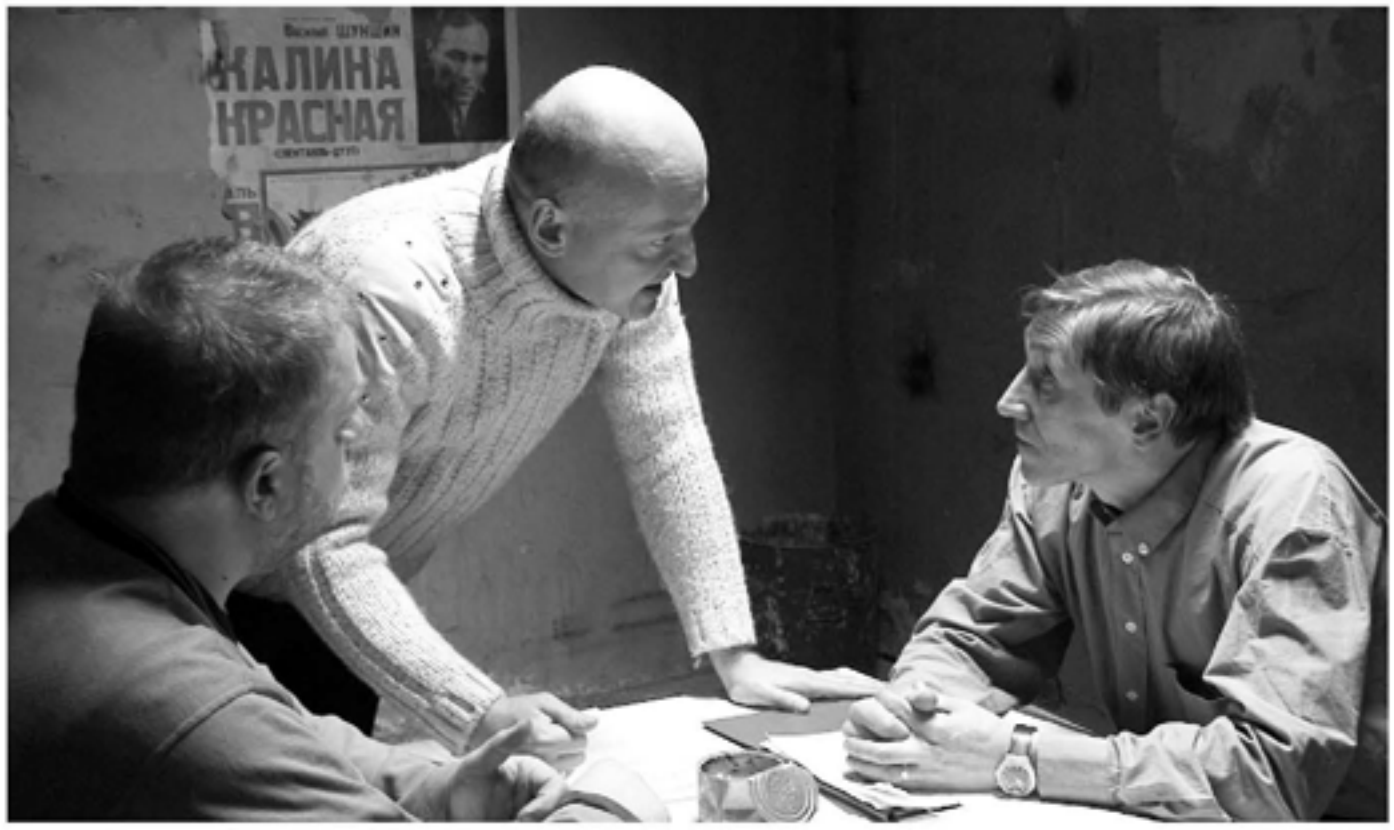
Пролетарии без люмпена

СМИ, еще не до конца интегрированные властью, активно обсуждают возможность революции в России и насильственной смены режима (см., например, статью Владимира Пастухова «Государство диктатуры люмпен-пролетариата» на сайте «Новой газеты»). При этом происходит чудовищная путаница понятий. Состояние российского общества таково, что никто не может определить его движущие силы, исходя из европейских представлений, в частности из базовой оппозиции «правые — левые».

В это же самое время Интернет заполонили дискуссии о левых ценностях в культуре — как раз о том, чего у нас практически нет со времен Татлина и Эйзенштейна. Фильм Светланы Басковой «За Маркса...» смотрится едва ли не единственным вещдоком преступления. Суд над ним попытались учинить молодые критики на «Кинотавре», но оказались настолько слабы в терминологии и знании предмета, что их легко «сделал» Анатолий Осмоловский. Он предложил несколько карикатурный образ левого активиста: атеист, прогрессист, антифашист, социалист с круглой суммой в кармане (Осмоловский, к слову, и финансировал фильм Басковой). Однако этот образ, нарисованный «паханом акционизма», нравится он или нет, был единственно реален; другие претензии на левизну выглядели совсем уж нелепо.

Появление Светланы Басковой в этом контексте закономерно. Хотя политикой она до сих пор не очень интересовалась, ее путь пролегал

в поле альтернативного искусства, исследовавшего маргинальные слои нашего социума, и рано или поздно должен был вывести режиссера к политической альтернативе. Именно к ней стремится сегодня наш культурный авангард, претендуя даже стать мейнстримом. Проблема в том, что у него нет ни серьезной идеологической базы, ни практических инструментов влияния. А у Басковой есть — во всяком случае, второе: после шокового «Зеленого



«За Маркса...»

слоника» есть у нее и фан-группа поддержки, готовая обеспечить аудиторию любому ее проекту. Правда, эта аудитория не повалит в кинотеатры, а посмотрит фильм в Интернете, но Баскова-то как раз и не стремится в мейнстрим, оставаясь альтернативным художником.

«За Маркса...» — кино, полное жестокого сарказма в адрес кровососов-олигархов и нежности по отношению к простому рабочему люду, хотя он в своем большинстве морально сломлен системой. Классовый конфликт олицетворяют два любимых исполнителя Басковой — Владимир Епифанцев и Сергей Пахомов. Первый играет законченного негодяя и психопата, который нахапал государственного бабла и тратит миллионы на Малевича и Родченко: вот она, судьба левого искусства! Второй показывает своего героя потерянным, беззащитным, способным на предательство по слабости, но только не циником. Есть в фильме и мотив двух сыновей одного отца, оказавшихся по разные стороны баррикад и даже не знающих о существовании друг друга, — в итоге один убивает другого, как на классической гражданской войне: два разных народа в одном. А рядом с героями этого народного эпоса действуют рабочие-интеллектуалы, которые организуют вместо карманных профсоюзов настоящий: фильм таким образом превращается из отстраненной метафоры в практическое руководство к действию.

Баскова, конечно, не Годар, но его метод, сознательно или интуитивно, взяла на вооружение. Взяла саму идею о том, что кино способно быть оружием пролетариата куда более эффективным, чем булыжник. Рабочие из ее картины обсуждают в своем киноклубе «Ветер с Востока», «Комиссар», «Рабочий класс идет в рай» — базовые фильмы политического кино. Другая близкая Годару идея — деконструкция языка в революционных целях. У Басковой в рабочем арсенале борьбы демонстративно отсутствует мат; вместо этого герои, словно на литературном семинаре, обсуждают Карамзина и Покровского, Гоголя и Белинского. Некоторые восприняли лингвистический ряд фильма как стёб (мы, мол, знаем, что рабочие *так* не говорят), между тем это принципиальное и даже революционное решение, немного отдающее соцреализмом типа гельмановской «Премии», но без пошлости. Оно связано с общей

концепцией уважения к человеку труда, которое просвечивает в кастинге типажей, в крупных планах, во всей эстетике этого фильма, заставляющего вспомнить о Вертове, Довженко etc. Однако традиции левого кинематографа настолько утрачены (скомпрометированы) в стране однажды победившего социализма, что сегодня их приходится заимствовать у западных последователей того же Вертова. Или, скажем, у Пазолини.

Светлана Баскова, в отличие от Пазолини, в отличие от Годара, вылупилась из яйца contemporary art, и язык кинематографа для нее дело прикладное. Но вслед за мэтрами европейского леворадикального кино она наделяет кинотворчество интерактивным свойством воздействовать напрямую, подобно агитплакату. При этом, будучи сформирована в постмодернистскую эпоху, она помещает «плакат» в кавычки. Именно так выглядит в ее фильме афиша «Калины красной» Шукшина, висящая на стене комнаты, где собираются деятели независимого профсоюза литейного цеха. Этот замызганный старый плакат мы видим сквозь раму дверного проема. Кадр повторяется несколько раз с меняющимся составом участников. Это своего рода пролетарская «Тайная вечеря» перед решающими историческими баталиями, в которых будут задействованы, среди прочих, Христос и Иуда, Авель и Каин, и при желании можно найти много других знакомых.

Еще один заимствованный слой фильма — кичево-бульварно-мелодраматический. Он особенно бурно разрастается во второй половине и кульминирует кровавой баней в финале (своего рода погружение в макабр «Зеленого слоника»), чтобы завершиться идиллической соцартовской картинкой спящего после потрясений завода.

Может, я выдаю желаемое за действительное, но фильм Басковой сигнализирует о превращении России пусть не в передовую, но все же буржуазную страну. Каждая уважающая себя кинематография содержит отряд пламенных революционеров, разрушающих капитализм изнутри. И поскольку никому еще не удалось его похерить, разрушительная модель стала стилеобразующей. Классический пример — придуманный интеллектуалами и осуществленный в том числе аристократом Висконти неореализм. Его фильм-манифест «Земля дрожит» был снят в реальной сицилийской деревне, с исполнителями-натурщиками и на местном диалекте. Но уже в «Рокко и его братьях» Висконти приглашает звезд и опирается на жанровый костяк мелодрамы. Примерно тот же путь проделал другой левак — Бернардо Бертолуччи. Но даже идя на компромиссы в смысле метода, неореалисты не убили свою веру в человека труда, в то, что в нем, униженном и оскорбленном, где-то глубоко внутри живет свободная и прекрасная личность.

Продолжают верить в это уже в наши дни — а это труднее — Аки Каурисмяки и Кен Лоуч. В постиндустриальные времена новой безликой Европы, где слово «рабочий» даже как-то неловко произносить, финский режиссер снимает две подряд «пролетарские трилогии», а британский посвящает свою жизнь борьбе с тэтчеризмом. Классовое общество, эксплуатация и другие якобы несуществующие явления предстают в их фильмах в очень осязаемом и в то же время не лишенном юмора ключе, а их пролетарские герои легко превращаются в люмпенов и преступников, но это никак не отменяет симпатии к ним.

А вот возвращаясь на родину, мы обнаруживаем совсем другой подход к проблеме. В стране, где были заложены традиции политического кино и где еще не так давно существовал «производственный» жанр, пролетарии фигурируют в современных российских фильмах в основном с приставкой «люмпен-» (из последних вспомним «Елену» Андрея Звягинцева и целый блок картин о гастарбайтерах). Вот почему появление фильма Светланы Басковой, где рабочему человеку возвращается утраченное достоинство, можно считать поистине революционным.

К О М М Е Н Т А Р И И

НА ВЗГЛЯД СТАРОЖИЛОВ

Мы давно перестали публиковать вступительные «кирпичи» в номерах «ИК», посвященных очередному «Кинотавру». «Взгляд на...» — этот классический дискурс, маркированный именем «неистового Виссариона», несколько стереотипизировался за последние полтора столетия. «Поиски жанра» вывели нас на диалоги и триалоги экспертов. Мы замахнулись даже на интервью с членами жюри. На сей раз родилась идея послушать, что скажут старожилы «Кинотавра» — уважаемые критики, прошедшие с Российским Открытым фестивалем весь его немалый путь. В публикуемых ниже эссе читатель найдет индивидуальные, даже субъективные подходы к оценке фестиваля как целостного проекта, конкурсных фильмов и — что, возможно, самое ценное — нелицеприятные замечания по поводу частностей, каковые, как правило, не принято замечать и рефлексировать. Между тем именно частности формируют атмосферу фестиваля — подобно тому, как прозу делает деталь. Рубрику «Репертуар», где конкурсные фильмы анализируются фундаментально, дополняет эссеистский раздел «Комментарии», представляющий альтернативные точки зрения — на кинопроцесс, на искусство фестивального программирования, на вердикт жюри и, в конце концов, на критическое сообщество.

Елена Стишова

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

Пришло «протестное» кино

Подхватив брошенное в воздух предложение «написать произвольные заметки о «Кинотавре», скоро понял, что поступил опрометчиво. В отличие от многих уважаемых коллег, имеющих возможность год за годом наблюдать ход процесса и соответственно засекать мельчайшие сдвиги и судороги, а локальным возмущениям атмосферы присваивать тот или иной статус, приезжаю в Сочи редко и больше снимать, чем смотреть. Впечатления — скорее беглые, примеры — условные, доказательства — по касательной.

Публичные разговоры критиков друг с другом на кинематографических дискуссиях, как правило, носят форму выяснения отношений — через головы ни в чем не повинных режиссеров, — что фильмы опять становятся паролями, а ответ на вопрос, какая именно картина понравилась, начинает смахивать на «како веруеши» незабвенных 70-х. И то правда. Уж очень сильно срифмовались эпохи: та и эта. Не развивая сравнение, хочу заметить только одно: возвращение упований. От художников все эти годы профессиональные зрители (то есть опять же критики) по традиции ждали чего-то всеобъемлющего и тотально объясняющего время, хотя и стеснялись родимого атавизма. В перерывах между просмотрами как-то уж очень по-чиновничьи назначали главных и гениальных и предсказуемо лоббировали отобранные кандидатуры по ходу присуждения премии нашей Гильдии. Кому-то это помогало, но художники как бы не очень участвовали в излюбленных играх и упорно гнули свое. Чем и были хороши и любезны: «приказы по армии искусств» ни к чему хорошему не приводили, мы это, кажется, еще не забыли, и любая партийность еще не так давно вызывала сомнение, если не омерзение.

Независимость ума и свобода духа были главными добродетелями творца в те еще годы. Но сейчас, похоже, ситуация меняется, и прямо на глазах. Кликали — накликали. Пришло «протестное» кино, но в таком виде, что соглашаться с ним и тем более «поддерживать» (какое мерзкое слово!) ну совсем не хочется. А менять вехи — слуга покорный. Просто накопились неразрешенные противоречия времени, к которым искусство начинает подбираться, но они еще не вошли в зону публичного обсуждения. Нынешний конкурс — рубежный: мне кажется, пора назвать кошку кошкой.

Итак, наше кино (увы или ура — еще вопрос) после некоторого разброда и шатания опять стало советским. С обратным знаком, конечно, но сути дела это не меняет. С интонацией тотальной уклончивости, ускользая от окончательных формулировок, как некогда диссиденты (помните, конечно, это чудесное определение А.Ю.Даниэля), оно — практически без исключений! — показывает отечественный социум как общество, лишенное будущего. Так советская пропаганда определяла «буржуазный Запад» — и это в то время, когда появилось важнейшее понятие — «качество жизни», когда «синие воротнички» — рабочий класс — научились бороться за свои права в рамках существующих институций, и, естественно, старый советский агитпроп ничего этому противопоставить не мог, кроме площадной брани: «во дают, гады!».

Как выяснилось за последние двадцать лет, государство осталось фискально-распределительным — просто номенклатура распределяемых благ сильно поменялась. Нынешнее «протестное» наше кино (отнюдь не только «Елена») и показывает эту метаморфозу. По-разному ее, однако, объясняя. В этих объяснениях все и дело.

Конкурсная программа, подобранная очень точно и даже броско (браво программной дирекции!) и говорит о том, что единственное отличие между фильмами — это вариации на тему «кто виноват». Жюри выбрало из всех картин самую непрофессиональную, но зато искреннюю — «из ряда вон». Вообще-то всегда считалось, что именно такая мотивировка — прерогатива критиков, но наши решения в последние годы опасно приближаются к решениям жюри, по принципу «если бы директором был я», и это не только о «Кинотавре». Главный же вывод почти всех фильмов обсуждаемой конкурсной программы — констатация тотальной зависимости индивида от социума, и проявляется она именно в тот момент, когда индивид пытается действовать самостоятельно.

На уровне сюжета это несколько фильмов с пересечениями разных историй, не ведущих, как в сериале, к бесконечному продолжению, а, напротив, к жуткой бездне, поджидающей героев. Если же возникает герой-деятель, особенно женщина (как в «Белом мавре...»), ее тут же убирают с дороги — чтобы не мешала.

На уровне не только сюжета, но и экранной пластики это фильм Бориса Хлебникова, где общество пытается гасить своими ритуалами любую активность, не предписанную правилами поведения, и финальная беспорядочная драка — лишь превышение концентрации этого давления. К сожалению, фильм слишком «олтменовский» — по отношению к образцу, выбранному для подражания, нет ничего «сверху», в меру педантично, в меру забавно — для своих. Этому кино цены бы не было лет двенадцать назад, когда только воссели «новые узкие» (В.Царев).

На уровне «миросозерцания», что и сделало его фестивальным событием, это в высшей степени несобранный, недодуманный, косолапый, но с какой-то дикой энергией, хоть и уже во многом вычисленный фильм «Жить» Василия Сигарева, собственно, и состоящий из «порывов». И держит здесь индивида не социум как таковой, а его мистика, которой и ищется экранный эквивалент, в полюсах между строгой документальностью и отмороженной театральностью. Концы с концами не сведены, но оператор (Алишер Хамидходжаев) гениальный, актрисы тоже — спишем все на «нутро». Нужно русское кино — вот оно, по бессмертной формуле Гайдая: «На лицо ужасные, добрые внутри». Ну, правда, теперь не добрые. Дали бы подумать парню, как предлагал Антон Мазуров, — нет, нужны кумиры. Или — калифы на час? Дай бог, соберется с силами и сделает. А пока — заготовки.

Наконец на уровне следования традиции отечественного кино честная и без затей лента «Дочь», перекидывающая мостик аж к «Тучам над Борском». Разумеется, оставшаяся где-то на обочине обсуждения, хотя замеченная.

Есть, конечно, обнадеживающие исключения. Это фильм Нурбека Эгена «Пустой дом». Это заслуживающая отдельного разговора экспериментальная и очень осмысленная работа Светланы Басковой «За Маркса...», как раз учитывающая предшествующий опыт политического кино, прежде всего итальянского, — об импотенции социума в его способности к самоорганизации. Фильм-предупреждение, ключ к конкурсной программе как концептуальному целому. И, наконец, на мой взгляд, лучшая лента «Кинотавра»-2012 — «Искупление» Александра Прошкина. Она устремлена не к «правилам», которые надо нарушать или которым надо следовать. Она устремлена к тому прошлому, которое не отпускает, вопия из могил. К прошлому, усиленно вытесняемому из сегодняшнего социума и формирующему комплекс ожидания отложенной расправы, аккуратно тиражируемый в многочисленных блогах и заметках «Фейсбука».

Кричим: «Волк, волк!» А зачем он здесь? С таким анамнезом и так бери всех голыми руками. Реальное сопротивление, похоже, кончается — осталась родимая фронда, «протест», тешащий критическое самолюбие и узаконивающий крепчающую партийность.

В целом же, глядя на фильмы уже как на воплощение продюсерской (то есть опять же государственной) стратегии, могу выразиться так: получить политическую свободу (пусть куцую и относительную) в России дело нехитрое. Традиции политической фронды есть, и почтенные. А вот что такое свобода экономическая и как ее пустить в дело? Вопрос для следующих — как минимум трех — поколений соотечественников, которые будут искать ответ при полном равнодушии либеральной интеллигенции, чье сердце всегда было, есть и будет расположено слева. А где у нашей интеллигенции сердце, там и одобряемое ею искусство.

НЭНСИ КОНДИ

Киноформат года

Арт-директор «Кинотавра» Ситора Алиева всякий раз напоминает нам, что фестиваль, подобно моментальному снимку, фиксирует текущее состояние российской киноиндустрии. Если так, какие изменения зафиксировал этот «объектив» в 2012 году?

Главным новшеством нынешнего «Кинотавра» стал формат альманаха.

Уже предвижу возражения. Во-первых, кто даст точное определение киноальманаха? Этот формат, столь трудно поддающийся определению, а потому не подвергавшийся какому-либо серьезному анализу, исторически представлял собой два совершенно разных явления. Это был либо фильм одного режиссера, разделенный на отдельные фрагменты, или же совместная работа нескольких режиссеров — ряд короткометражек, объединенных некоей общей темой (или даже абсолютно не связанных друг с другом). Согласно же наиболее вольному определению, альманах — просто полнометражный фильм с несколькими переплетающимися сюжетными линиями[1].

Программа «Кинотавра» задала определенный вектор для возможных споров на эту тему: здесь были представлены три явных и вполне сопоставимых друг с другом варианта одной из трактовок киноальманаха как сегментированного фильма, снятого одним режиссером. Мы увидели три примера этого метажанра: «Аварийное состояние» Всеволода Бенигсена, «Белый мавр...» Дмитрия Фикса и «Рассказы» Михаила Сегала[2]. Разумеется, подоб-

---

[1] В англоязычной киноведческой среде киноальманах также обозначают выражениями «omnibus film» (фильм-сборник), «portmanteau» (фильм-гибрид), «anthology» (антология), «panel film» (фильм-панно). Словарь этот официально не закреплен в научном сообществе, и порой терминология варьируется.

[2] Я рассматриваю понятие «киноальманах» как общее, ненаучное, описывающее метажанр, у которого есть по крайней мере четыре разновидности:

- Фильм одного режиссера, внутренне четко делимый на сегменты (например, «Три истории» Киры Муратовой). Если обратиться к истории кино, можно вспомнить три известные картины этого типа: «Плоть и фантазия» (1943) Жюльена Дювивье, «Приглашение на танец» (1956) Джина Келли и «Калейдоскоп ужасов» (1982) Джорджа Ромеро.
- Совместный тематический проект нескольких режиссеров, который может быть посвящен определенному событию, периоду или месту: «Прибытие поезда» (1996), «Москва, я люблю тебя!» (2010), «Мамы» (2012). Из зарубежного кино можно привести в пример «Нью-Йоркские истории» (1989), «Четыре комнаты» (1995), «Париж, я тебя люблю» (2006).
- Совместный проект нескольких режиссеров, не объединенный какой-либо одной определенной темой; из недавних примеров — «Короткое замыкание» (2009).

Проект с участием нескольких режиссеров, каждый из которых принимает четко определенное условие снять оригинальный короткометражный фильм, при этом самостоятельно определяя стилистику, визуальные приемы и метод работы. Например, проект «Эксперимент 5IVE» (2011), международный альманах «Четвертое измерение» (2012), в котором, среди прочих, участвовали Жан Квечински, Хармони Корин и Алексей Федорченко со своей работой «Хроноглаз».

Наш язык — в смысле, любой язык — пока не может четко обозначить различия между этими типами, которые, по сути, не так уж далеки друг от друга. Например, «Шапито-шоу» Лобана является альманахом не потому, что в нем пересекаются несколько сюжетных линий, а в силу четкого деления на отдельные главы. По той же логике «Столкновение» (2004) Пола Хаггиса — не столько альманах, сколько фильм с несколькими переплетающимися сюжетами. Схожие нюансы неизбежно возникают и в рассуждениях о фильмах Тимура Бекмамбетова «Елки» и «Елки-2», а также о картинах «Сука-любовь» Алехандро Гонсалеса Иньярриту и «Пять препятствий» Йоргена Лета и Ларса фон Триера.

ные киноальманахи не новое явление в российском кино: можно вспомнить «Три истории» Киры Муратовой, из недавних — фильм «Четыре возраста любви» Сергея Мокрицкого и «Шапито-шоу» Сергея Лобана. Так что дело тут не в новаторстве: тот факт, что три киноальманаха оказались включены в один конкурс, породил дискуссию, которую давно пора было начать[3]. Являемся ли мы свидетелями рождения совершенно иного типа кино, требующего своего особого зрителя, специфических правил нарративного анализа и критериев оценки? На «Кинотавре»-2012 подобные вопросы оказались корректно сформулированы, поскольку конкретные условия, сложившиеся сегодня внутри индустрии, и определенные художественные решения обозначили некую единую стратегическую последовательность.

Не нужно долго размышлять, чтобы объяснить преимущества киноальманаха: это удобный, максимально гибкий формат, легко адаптируемый в нынешних условиях финансовой и логистической нестабильности, — отдельные сегменты можно свободно перекраивать, удлинять или сокращать. Фрагменты такого фильма зачастую выполняют функцию «несущих стен», несомненно, являющихся структурной основой кинотекста, но также и надежным подспорьем для кинопроизводства.

Все это очевидно. Интереснее в данном случае поразмышлять на более спекулятивном уровне. Например, о том, требует ли киноальманах нового типа зрителя, способного более активно порождать некие общие, объединяющие смыслы? Как взаимодействуют друг с другом отдельные сегменты альманаха, точнее, как соотносятся, «комментируют» друг друга внутренние, зачастую контрастные жанры одного произведения? Какими критериями мы руководствуемся, признавая тот или иной альманах гармоничным единым целым или, наоборот, незаконченным эклектичным произведением? Каким образом альманах может впоследствии изменить наше восприятие других короткометражных фильмов, сокращая существующую пропасть между короткометражным и полнометражным кино?

«Кинотавр» демонстрирует, что киноальманах не просто временный способ адаптации к условиям нестабильной киноиндустрии — это иной способ киносмотрения, ответная реакция на визуальную и нарративную сложность современного мира. В отличие от во многом шаблонного, изобилующего внутренними аллюзиями и отсылками полнометражного фильма, альманах в наивысшей степени является «самим собой» как раз тогда, когда внутренние связи в нем не самоочевидны. Зрители, незнакомцы, оказавшиеся в одном кинозале, смотрят ряд отдельных историй, которые они затем сами — поразному, но одновременно — «сшивают» в единое целое. Это обостренное ощущение порождения смыслов — вместе, в тишине — характеризует иной тип восприятия, отличный от восприятия длинной параболической нарративной структуры традиционного полнометражного фильма.

Конкурсная программа «Кинотавра», характер которой сформировался именно благодаря синхронности взаимодействия индустриальных и эстетических аспектов, вывела дискуссию за пределы двух типичных представлений о пространственно-временных конструкциях киноальманахов. (Первое: пока герой X делает что-то в одном месте, герой Y делает что-то другое в другом месте; второе: зритель последовательно наблюдает за героем Z в определенные периоды времени в разных местах.)

---

[3] Кто-то может утверждать, что фильм открытия «Кинотавра» «Пока ночь не разлучит» Бориса Хлебникова — четвертый фестивальный альманах. Не соглашусь. С исторической точки зрения его скорее можно отнести к разряду многосюжетных фильмов, подобных «Гранд-отелю» Эдмунда Гулдинга, где место действия является своего рода катализатором повествования. Ресторан (для Хлебникова) или отель (для Гулдинга) — элементы более широкой таксономии «единого механизма», часто раскрываемого в самом названии фильма (например, «Желтый роллс-ройс» Энтони Эсквита, «Двадцать баксов» Кевы Розенфельда, «Красная скрипка» Франсуа Жирара или «Кофе и сигареты» Джима Джармуша). Картина Хлебникова относится скорее к этой категории, а не к альманахам.

После «Кинотавра»-2012 самоуверенный зритель, возможно, вполне оправданно засомневается в том, так ли уж универсальны на самом деле принципы кинематографа. Когда ошибка заключается в альманахе, а когда — в нас самих? Высокомерный читатель в 1840 году с легкостью мог утверждать, что «Княжна Мери» слишком длинна, а «Фаталист» — чересчур короток; тот же читатель в 1852-м жаловался бы на то, что рассказы в «Записках охотника» выстроены в неверном порядке; к 1990-му он бы настаивал, что «Песни восточных славян» неудачно объединены. Не навязываем ли мы — по аналогии — киноальманаху идею целостности, тотальности, столь чуждую его новым формам и оскорбляющую его пробуждающиеся амбиции?

«Объектив» «Кинотавра»-2012 в самом деле может сформировать в нас зрителей будущего, повлиять на то, как мы вскоре будем смотреть и воспринимать шесть новелл Алексея Германа-младшего «Под электрическими облаками», семь историй в «Танце Дели» Ивана Вырыпаева и двадцать пять героинь (имена которых начинаются на «О») картины «Небесные жены луговых мари» Алексея Федорченко. И речь не только о будущем. Мы можем по-новому взглянуть на более традиционные по форме нарратива картины: иначе прочесть сюжетные линии трех героинь «Последней сказки Риты» Ренаты Литвиновой, семь историй любви в «Любви с акцентом» Резо Гигинеишвили, три мифа о Лилит в «Гольфстриме под айсбергом» Евгения Пашкевича, трех слепцов в фильме «День» Александра Монтова или героев «Одинокого острова» Пеэтера Симма.

Итак, почему все это происходит сейчас? У киноиндустрии есть свои ответы, но вот и не менее достойный внимания: наши собственные размышления о бесконечно ускоряющемся мире требуют формата альманаха. Отражая драматизм глобализированной современности, он ищет ответы на два вопроса: как могут в сегодняшнем мире одновременно существовать столь многочисленные и разнообразные жизни? Какой инструмент творчества лучше всего подходит для того, чтобы запечатлеть наше вечно ускользающее, многоликое общее сознание? «Кинотавр»-2012 предоставил нам наилучшие условия для размышлений в этом перспективном направлении.

Питсбург

Перевод с английского Елены Паисовой

АЛЕКСАНДР ШПАГИН

Подъем или застой?

На «Кинотавре» в этом году было ровно. Стабильно. Четко. Есть ли чем гордиться? Стабильность — признак подъема или застоя? Наверное, все-таки подъема, ибо наконец-то на «Кинотавре» не было ни одной откровенно провальной ленты вроде «Непрощенных» (2008) Клима Шипенко или «Слона» (2010) Владимира Карабанова. Впрочем, кто их помнит? Другое дело, что в последние годы и общая фестивальная картина оставалась весьма неровной. А тут вот ровная.

Но в этом есть и признаки застоя. Ибо эта «ровность» оказалась несколько однообразной по художественному решению и явила предельно одинаковые родовые признаки. Иными словами, создалось ощущение, что большинство картин снято одним режиссером — грамотным, профессиональным и пытающимся как-то понять нашу реальность. Но Художником (с большой буквы) не являющимся и потому к реальности прорваться не сумевшим.

И это при том, что многие авторы, как ни крути, еще не так давно радовали нас более серьезными произведениями. Вот тут возникает некая тревога.

Дело в том, что многие сегодня пытаются пробиться к насущной реальности. И — ничего не получается. Лезут штампы, слащавый гламур (особенно в финалах), лезет формат, сериальщина. Неудивительно — приучили! Да и платить надо за грехи — ведь мы в последние десять лет нашу матушку-реальность вообще подзабыли, и всех вполне устраивал негласный договор между режиссером, продюсером и зрителем по созданию совершенно условного мира, состоящего из штампов, обозначающих реальность, но при этом не имеющих к ней ни малейшего отношения. Вот и ушла она, и растворилась, и утекла сквозь пальцы. Чего уж говорить о том, что за последние годы не снято ни одного заметного социального фильма (за исключением, пожалуй, «12» и «России 88»). Реальность как таковая у нас на экране долгое время напрочь отсутствовала. Не подпускает — все коды взаимодействия с ней потеряны. Пожалуй, только Звягинцев в «Елене» подобрал отмычку и снял психологическую драму, заточенную на возможный социальный взрыв.

Почувствовав отторжение реальности, авторы начнут ее взламывать — прилепляя неорганичные финалы (то гламурно-розовые, как в «Белом мавре...» Д.Фикса или в «Дне учителя» С.Мокрицкого, а то смертоубийственно-криминальные по типу «в общем, все умерли», как, например, в «Пустом доме» Н.Эгена или в любопытной работе С.Басковой «За Маркса...»), а также накручивая «сериальность» с ее криминалами-любовями-морковями беременностями-автокатастрофами уже по ходу фильма.

Во-многом это происходит потому, что талантливые и профессиональные люди не знают, что сказать. Потому что боятся — и не из-за страшного Путина, а из-за диктата рынка. Ты чего-нибудь скажешь и тем самым нарушишь две важнейшие заповеди сегодняшнего бизнеса: «Не напрягай» и «Не грузи». В итоге не будет «бабок». Таким образом художник постепенно отучивается мыслить. Он развлекает, обслуживает, он профессиональный официант.

Но, слава богу, есть и те, кто работает не просто вопреки формату, но и создает на экране пространство мысли. И мы погружаемся в цельный, законченный, продуманный авторский космос.

«Жить» снял Василий Сигарев, известный по «Волчку». «Жить» — кино зашкаливающее, сверхфестивальное. Именно такое и получает на международных фестивалях все главные призы. Именно его и пародировали недавно в «Большой разнице»: грязь, провинция, алкаши, мрак, пьяные убийства, ужас, серость, адская тоска... В этом типе кинематографа были свои удачи и неудачи, но и те и другие были одинаково интересны. Ну любят критики всех стран такое кино, обожают. Только его и ждут. Постепенно оно начало немного надоедать — иначе бы и пародий не было. Но Сигарев вывернулся. Сделал нечто особое — совершил прыжок вверх.

...Когда-то такой же прыжок совершил Элем Климов в «Иди и смотри». Собрав в своем фильме многие привычные по другим военным фильмам (к тому времени сильно надоевшие) сюжетные линии, он вывел их в метафизическую перспективу Ада. И — закрыл тему войны в российском кино едва ли не на пятнадцать лет (пока «Свои» с «Кукушкой» не появились). Так же и Сигарев. Он первым в подобном «депрессивном кино» совершил метафизический кульбит: создал малый русский апокалипсис. Дал возможность

мертвым вылезти из могил и вернуться в дома к живым — к тем, кто им при жизни был близок и дорог. И сразу обозначилась мысль: в этом пространстве, лишенном сознания и веры, единственное, что может дать людям ощущение прочности и надежности бытия, — это их близкие, родные, их родовые связи. Больше надеяться не на что. Только и это, конечно, иллюзия — ведь кто-то здесь оттого и умер, что просто физически не мог жить со своими родными. И одной пронзительной сюжетной линией Сигарев это подчеркивает.

Вот интересно: выведя «российский фестивальный артхаус» в метафизическую перспективу, Сигарев закроет тему, как в свое время Климов? Или будут продолжаться попытки осмыслить ее, но уже на метафизическом уровне? Тем более что Сигарев все-таки не Климов. Класс режиссуры пожиже и драматургических наворотов такой перебор, что порой перестаешь понимать, кто тут жив, кто мертв и что вообще происходит. Так что, видимо, авторам «российского фестивального артхауса» все же есть куда двигаться. И Сигареву в том числе.

Лучшей лентой фестиваля мне представляется «Конвой» А.Мизгирева. Мизгирев четко ведет свою линию — он изучает «отмороженное» сознание. Когда-то он первым и заявил эту тему, создав в «Кремне» замечательный образ русского «отмороженного» человека, у которого есть цели, планы, задачи и вроде бы четкое сознание, и вообще он «кремень» (так он себя и позиционировал). А на самом деле он опаснейший дебил с мозгами младенца, который не понимает, что он делает и зачем. В «Конвое» миром персонажей различной степени отмороженности становится чуть ли не вся Россия — во всяком случае, та ее часть, которую показывает в своей ленте Мизгирев. О, я знаю этот мир, эти миры! Я их познал в армии, куда в свое время спустился, как в Ад, подобно Данте. Там такие «кремни» обитают в массовых количествах, и это все русский народ! Поначалу я терялся, а потом понял, что в подобном мире лучше стать юродивым, шутом, «тормозом», человеком не от мира сего — иначе можно сойти с ума или превратиться в урода, что и происходило впоследствии с моими тамошними приятелями.

В «Конвое» образ мира внешне предельно реалистичен, а внутренне гротесково-экспрессионистичен, что и создает мощное энергетическое поле ленты — реализм (как норма) и гротеск (как ужас, как бред) спорят друг с другом, входя в острые парадоксальные отношения. Из трех героев картины, являющих собой разные степени бессознательной отмороженности, побеждает Шут, побеждает Юродивый — совсем молодой пацан, новобранец. Побеждает, внешне проигрывая. Надеть маску Шута — это единственный способ окончательно не превратиться в подонка, в Ничто, в «кремня». И, надевая ту же маску в финале, уже сдвинувшийся мозгами, полумертвый по жизни сорокапятилетний главный герой обретает подобие Смысла. И впервые улыбается.

Искренне жаль, что эта замечательная картина (между прочим, именно «замечательной» назвал ее на вручении призов председатель жюри В.Хотиненко) не получила серьезных наград. И как-то даже странно, что вот вроде понравилась она председателю жюри, но увенчать призом он ее не пожелал. Впрочем, бог его знает, что у них там в жюри происходило... Все бывает. Просто жаль. Ибо если раньше Мизгирев только подбирался к своему авторскому космосу, здесь он в него вошел. А в неоднозначном и образном финале полностью проявил авторскую мысль. Родился не только новый художник, но обрел рождение и абсолютно Новый Экранный Мир. Войти в который, возможно, еще не все готовы.

ВИКТОР МАТИЗЕН

Заметки хроникера

Всем бросилось в глаза, что среди пятнадцати фильмов основного конкурса оказалось лишь два с половиной полнометражных дебюта («Аварийное состояние», «За Маркса...» и «Дочь», из двух режиссеров которой дебютировал один — Наталья Назарова) и шесть полисюжетных лент («Рассказы», «Я тебя не люблю», «Белый мавр, или Три истории о моих соседях», «Аварийное состояние», «Пока ночь не разлучит» и «Жить»), состоящих из нескольких короткометражных новелл. Про телевизионный — вследствие относительной дешевизны — формат всех пятнадцати картин не приходится и говорить.

Проблема оценки конкурсного отбора рационально неразрешима, поскольку никто, кроме самих отборщиков, не видел всех фильмов, которые были ими отклонены. Кроме того, независимо от желания отборочной комиссии в конкурс не попали картины, уже включенные или предполагающие быть включенными в программы тех международных фестивалей, которые настаивают на «праве первой ночи». К их числу относятся новые работы Андрея Прошкина, Ренаты Литвиновой, Ивана Вырыпаева, Кирилла Серебренникова и Алексея Балабанова, иначе наверняка оказавшиеся бы на «Кинотавре». Если же говорить о качестве самого конкурса, то, на мой взгляд, до фестивального уровня дотягивали всего семь картин из пятнадцати. С другой стороны, учитывая, что отрицательные эмоции от просмотра можно компенсировать на бумаге, критический интерес представляют все.

За последние годы аудитория короткометражной конкурсной программы заметно увеличилась — отчасти из-за того, что стало более удобным расписание, но главным образом потому, что публика и авторы наконец осознали, что короткий метр может быть не только учебной работой и презентацией авторских способностей снять нечто гораздо более длинное, а самостоятельным произведением наподобие литературной новеллы. По словам куратора программы Ирины Любарской, из трехсот присланных фильмов было отобрано двадцать, а интересных работ было втрое больше. На мой взгляд, из этих двадцати было две ярких — «Ноги — атавизм» Михаила Местецкого и «Проклятие» Жоры Крыжовникова (первая из которых получила приз Гильдии) и три просто хороших: «GQ», «День Победы» и «Трещина». Все они были названы членами Гильдии киноведов и кинокритиков в числе кандидатов на приз Гильдии наряду с «Дорогой на», «Песней механической рыбы» и «Кошкой, Мишкой и Лисой». Победа, как легко было предположить по оглушительному хохоту зала на просмотре, осталась за «Ногами...».

Разговоры о кино велись в разных форматах. На пресс-конференциях, вообще говоря, интересных, регулярно пожирали ограниченное время расспросы относительно предстоящего проката, на которые никто ни разу не смог дать содержательного ответа. Кроме того, раздражали дебильные просьбы типа «Расскажите, какие смешные случаи были на съемках», резкие отповеди вопрошаемых вопрошающим вследствие агрессии со стороны последних или взаимонепонимания обеих сторон, а также феноменальное неумение некоторых журналистов задавать вопросы, которые были бы хоть ненамного короче ответов. Ей-богу, пора ввести футбольные правила: за каждый бессмысленный вопрос показывать желтую карточку, а после трех фолов — красную.

«Круглый стол» предполагает равенство участников, однако это условие почти никогда не соблюдалось. Вдоль главной стороны квадрата, образованного сдвинутыми столами, восседало нечто вроде советского президиума, члены которого произносили заготовленные речи, не ограниченные по длительности, не содержавшие почти ничего нового и не предполагающие возможности спора. На долю прочих оставалось несколько минут под самый конец, когда все уже уставали и торопились на очередной просмотр.

Обсуждения фильмов в присутствии авторов велись по вечерам группой молодых критиков, пренебрегавших утренними пресс-конференциями и часто задававших авторам уже прозвучавшие на них вопросы. Выступления старших коллег не приветствовались, так что мероприятие напоминало если не детскую, то подростковую площадку. Ежевечерние обсуждения на «Киношоке» под руководством покойной Ирины Шиловой и «карнавальные» дискуссии на самом «Кинотавре» в 2005—2006 годах были куда увлекательнее. Если молодые хотят потренироваться, разумней делать это не в резервации, а на общем поле.

Традиционное открытое заседание Гильдии киноведов и кинокритиков проходило весьма бурно: апологеты пришедшихся им до душе фильмов энергично лоббировали своих кандидатов. В круг возможных призеров попали все картины из группы «для продвинутых» («Жить», «Конвой», «За Маркса...» и «Я тебя не люблю») и две ленты из группы «для всех» — «Рассказы» Сегала и «Искупление» Прошкина. Подсчет голосов вывел на первое место «Жить», на второе — «Рассказы».

Выбор критиков диаметрально разошелся с решением основного жюри и обозначил пропасть между правдой и ее фальсификатом, между леденящим ликом смерти в фильме Сигарева и ее огламуренным обликом в фильме Руминова.

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

Блистательная имитация

«Кинотавр» корректно собран, прекрасно организован и по праву считается главным кинематографическим событием страны. Разумеется, у меня, как и у других коллег, могут возникать вопросы по поводу тех или иных картин, но, собрав за свою жизнь тридцать пять фестивалей, я прекрасно понимаю, что фильмы включаются в программу не только в силу их художественных достоинств.

Скажем, Канн этого года открылся абсолютнейшей белибердой Уэса Андерсона «Королевство полной луны» — и ничего. Никто не подвергает сомнению высший статус этого киносмотра. В сочинском конкурсе наличествовали несколько фильмов, вызвавших в народе изумление, но, уверяю вас, присутствие этих лент ничуть не пошатнуло престиж главного национального кинопраздника.

Не отразилось на высокой репутации «Кинотавра» и удивившее всех решение жюри. Лента Павла Руминова «Я буду рядом», очевидно, неплоха, но — высшая награда?.. Однако я сразу же могу назвать несколько гораздо худших фильмов, которым улыбнулась фестивальная судьба. Помните ли вы, скажем, претенциозно-бездарную ленту под названием «Где-то», сделанную, а точнее, никак не сделанную копполовской дочкой Софией? А помните «Золотого

льва», врученного ей в Венеции бывшим возлюбленным Квентином Тарантино? И что? Кто-нибудь перестал стремиться в сентябре на Лидо?..

Те, кто, подобно автору этих строк, причисляет себя к исчезающему виду под названием «кинокритик», относятся к кинофестивалям, как учили когда-то в институте. Показ достижений, открытие талантов, школ, направлений... Все это в прошлом, дорогие стареющие коллеги.

«Зрители не смотрят российское кино. Почему?» — спрашивали в Сочи организаторы «круглого стола» «Искусства кино». А потому, смею заметить, что российское кино снимается совсем не для того, чтобы его смотрели зрители. Убедиться в этом и помог 23-й «Кинотавр».

Триумфаторы фестиваля Павел Руминов и Василий Сигарев — режиссеры-самоучки. Им никто не рассказывал о том, что фильмы показывают в кинотеатрах, где люди платят за просмотр *свои* деньги. Про Руминова читал где-то, что он посмотрел тысячу с чем-то фильмов на видео. Лауреата же, в общем, заслуженного режиссерского приза хотелось бы спросить, знает ли он о режиссере по имени Акира Куросава, создавшем в 1953 году киношедевр под названием «Жить»? Или, быть может, Василий Сигарев и его продюсер Роман Борисевич помнят о том, что два года назад на «Кинотавре» показывали ленту молодого и способного режиссера Юрия Быкова. Называлась лента — вы будете смеяться! — «Жить».

Не знаю, ходят ли нынешние режиссеры в кино. Думаю, что нет. В России на рубеже веков было сложно заболеть киноманией. В кинотеатрах продавали корм для кошек, трудящиеся приникли к видеомагнитофонам, Василий Сигарев писал «новую драму», а на страницах «Искусства кино» к юбилею люмьеровского сеанса появилась статья под заголовком «Столетие кинотеатров кончилось».

Когда фильм — это такой маленький кругляшок, который ты вставляешь в агрегат, смотришь пять минут, затем останавливаешь, делаешь «дыр-дыр-дыр» вперед, «дыр-дыр-дыр» назад, а потом и вовсе вынимаешь из агрегата, — сложно представить, что где-то люди надевают штаны и красивые платья, тащатся в кинотеатр, покупают билеты, проходят в зал, рассаживаются, переговариваясь с соседями, и ждут, когда медленно погаснет свет и начнется волшебство...

Поэтому никого не удивляет тот факт, что победитель 22-го фестиваля — фильм «Безразличие» — вообще не вышел в прокат, а для прочих кинотаврических лент сборы в тридцать тысяч долларов — рубеж, до которого почти ни одной не удается дотянуться. Я вовсе не призываю к тому, чтобы фильмы ставил лишь Сарик Андреасян. Хотелось бы, чтобы создатели картин помнили про великую магию кино, которая живет только и исключительно в кинозалах, отдавать которые в полное распоряжение вышеупомянутого господина, а также создателей «патриотических блокбастеров», ей-богу, обидно.

В интервью фестивальной газете Борис Хлебников заявил, что новое руководство «Кинотавра» наконец сделало нормальный, рабочий фестиваль — тогда как раньше в Сочи были только пьянство и разврат. Позволю себе не согласиться с этим утверждением создателя, на мой взгляд, неудачной картины «Пока ночь не разлучит». Во-первых, какой же фестиваль без пьянства и разврата?! А во-вторых, Александр Роднянский продолжает Марка Рудинштейна в главном. В начале 90-х создатель «Кинотавра» дал нам великую иллюзию того, что отечественное кино продолжает «жить»(!). Теперь Роднянский прекрасно и празднично имитирует кинопроцесс, которого в реальности нет. В одном из интервью, а также на церемонии закрытия фестиваля он так и сказал: «Мы занимаемся имитацией».

Но ведь ею занимаются сейчас абсолютно все кинофестивали. Их потому так много, что надо же имитировать прокат качественного кино. Или того, что предлагается считать таковым. Великих фильмов и великих режиссеров больше нет — ну и что! Назначим гениев сами. Журналистов навезем, чтобы светскую жизнь описывали. Критиков оставшихся, чтобы про контаминацию с палимпсестом рассказывали. Александру Котту и Анне Меликян позволим судить и засудить Александра Прошкина, чтобы старье всякое не путалось под ногами в нашем прекрасном, новом киномире...

Хорошо!

ФОКУС-ГРУППА

АНДРЕЙ МИГАЧЕВ

Идите в пень

Год назад я стал приглашать сценаристов, а именно любого из сценарного цеха покататься на планере. За год откликнулся один. Точнее, одна. И то не чистый сценарист, а сценарист-музыкант Пальчикова.

И за тот же год ни один режиссер, кому предлагал, не отказался.

Это профессия смелых людей. По крайней мере, более смелых, чем сценаристы.

Есть, понятно, новички. Темные лошадки. Они сами не знают, кто они, что могут, с чем столкнутся, где окажутся. Это гумус.

Он всегда есть, и это единственное, что нужно знать о нем.

Есть те, кто тупо идет за деньгами. И те, кому нравится сидеть на стуле и командовать, как кому что говорить, кого целовать, как стрелять — в общем, рулить десятками людей: они из серии «не умеешь управлять собой — управляй другими».

Второй случай понятный.

Первый интересный — все, как в публичном доме, с тем отличием, что по очереди бл*дью оказывается каждый. И продюсер, и режиссер, и все остальные в свой срок пытаются понравиться и продаться. Сегодня он сидит выбирает актрис, а завтра надо быть готовым самому скакать козликом; не все могут, но у некоторых отлично получается.

Третий вариант — гибельный для драматургов.

Им нельзя ничего объяснить — они хотят все объяснять сами. Как что устроено, почему, зачем, откуда — в век торрентов их знания почерпнуты из сериалов и кино и поэтому абсолютны. Больше они не умеют ничего. Только объяснять, какое в мире нынче кино, и пользоваться торрентами.

Четвертый — это мэтры. Мэтры, доставшиеся нам от былых времен, как мраморные статуи с отбитыми носами. Величие их очевидно и неколебимо, только носов нет. Но самим статуям все равно — они же каменные, а отсутствие носа не влияет на общую устойчивость.

Пятый — Авторы. Самый творческий тип режиссера, он же — самый нетворческий. Потому что видение Автора — оно уж какое есть. Оно идет от Бога, а Автор всего лишь проводник Его Замысла.

Есть еще кое-кто.

Последнее время в режиссеры пошел новый призыв.

Наш лучший постановщик драк в кино — единственный мирового уровня, Денис, — теперь ученик Меньшова на Высших курсах; оператор Игорь Гриня-

кин взял первый приз за короткий метр в Питере; встретил Ваню Лебедева — так он мне сказал, что больше не будет монтировать и пойдет в режиссуру. И Рутковский хочет коротышку снять. И Курочкин ставит. И Ким Белов грезит.

А зачем честному человеку идти в режиссуру, если не хотел раньше и не думал? Это вовсе не потому, что «дозрел». Чему там зреть? Это только предыдущие категории много о себе думают — остальные работники индустрии отлично понимают, что есть режиссер и почем там фрукты.

А Лебедев говорит: «Больше не могу отсматривать материал». И это понятно. Особенно если повлиять уже не можешь. А ведь у него уникальный в наших краях вкус. Не одного бездаря спас ножницами. Ему надо орден давать за спасение утопающих. И вот устал Ваня их спасать. То же у остальных: «Не могу больше на это смотреть...»

Нет сил — не смотри ты его вообще, это кино. А что делать тем, кто его любит? Отвернуться — уйти?

Так делали. И актеры, и актрисы — и вообще все те, кто посерьезней. Уходили не потому, что работы не было, а потому, что не осталось что любить.

Были и те, кто уходил, потому что не прокормиться. Особенно молодые. Когда в начале нулевых случился рост кино и телепроизводства — профессионалов не хватало. Брали студентов — и тех не хватало. Брали тех, кто давно ушел, — и люди возвращались. Светики, звуковики, операторы, актеры, режиссеры — брали даже тех, кто из рекламы, кто вообще со стороны, только потому что мимо проходил. И многие остались.

Почему уходят в режиссеры сейчас те, кто не хотел этой доли?

Считать, что сделаешь лучше, — это соблазны; их надо гнать. Тут лучше: не надо. Будут снимать что дадут и тех, кого скажут и как скажут. Дело не в чиновниках и продюсерах, уже не важно, что считают редакторы. Пришли другие времена.

Кино всегда притягивало бездельников, а теперь еще и дураков, которые в стране нефти и газа больше никуда не оказались годны.

Сначала пришли менеджеры. Кино в меньшей, телек в большей степени уже не продюсерские, когда один человек своей волей решает все, а менеджерские. Менеджеры безлики. Они — наемная сила. Их меняют, а сила остается. Сила графиков, шаблонов, форматов, дипломов на стенке, опросов и распределенной ответственности. Их уже больше, чем сценаристов и режиссеров, вместе взятых. Такова реальность.

Я был на переговорах, где с другой стороны сидело *пять* человек: Владелец, Юрист, Агент-менеджер, Финдиректор, Исполнительный директор.

Пока это рекорд. Но люди говорят — бывает и больше.

А вслед за ними появилось что-то похуже.

Когда мэтры рассказывают, как тяжело им было в советское время, — появляется их сбитый нос. Ах, какой ужас — худсовет! Когда картина готова. Самое плохое, что с ней может быть, — положат на полку или подрежут.

Теперь худсоветы заменили фокусными группами.

Мало удовлетворить амбиции продюсера, канала, инвестора на любой стадии — надо еще опосля понравиться каким-то идиотам, которые заседают в фокусной группе и своими куриными мозгами пытаются сформулировать ответ на вопрос: нравится или нет и почему?

Почему куриными? А вы представляете, чтобы нормальный человек согласился входить в фокусную группу? Чтобы он тратил время своей единственной жизни на отсмотр всякой многочасовой фигни, которая должна соответствовать их уровню? Уровню ума или того хуже — чувств.

Да — чувств. Нас последнее время часто заставляют выбирать сердцем. И не видно, что к лучшему.

Знаю случай, когда «пилот» был снят четыре раза. В том числе одним из лучших наших режиссеров. Не утвердили. Слишком творчески, говорят.

Обычно такие группы, как правило, с нежными названиями типа «радость понимания», оценивают зубные пасты, стиральные порошки, прокладки и иногда — то, что мы снимаем.

В этом есть логика. Любой менеджер знает, что потребитель тот же. Чьи зубы, тот и кино потом смотрит. Тот, кто выбирает дорогую пасту, может позволить себе поход на фильму и купить билет. Тот, кто выбирает «обычный» порошок, посмотрит «обычный» сериал.

Худсовет — ха! Нынче полки — даром что цифровые — гораздо глубже и темней. Режиссерский монтаж часто вообще выкидывают и всё перемонтируют. Я говорю сейчас о ведущих! Только о ведущих. О тех, кто сам в жюри сидит. И они даже сказать никому не могут — юристы позаботились.

Начинающему режиссеру — тому, кто гумус, — вообще не представляю, как выжить. На моей памяти уже очень многие спеклись и при встречах извиняются: типа жить надо на что-то. Понимаешь? Поэтому и снимаю всякое...

Разовые вещи делаются вопреки, а «радость понимания» съест все человеческое с костями.

Речь о творчестве на телевидении не идет.

Все разговоры про сериалы, «как HBO», — бред и завлекалочка. Уповать на свободный саморегулируемый рынок, который, насытившись, захочет иного, не приходится. Миф о хрустальном свободном рынке на вершине горы рухнул 11 сентября 2001 года. Остался дикий.

Знаете, как менеджеры решают вопрос о повышении эффективности творческой работы? Чтобы не было четырех «пилотов»?

Недавно всерьез поступило предложение украсть колумбийский сериал. Историю. Что-то изменить по персонажам, фабуле и выдать за свое. Причем высказал идею очень известный агент по пожеланию очень известного продюсера.

Отдельный смех в том, что те же люди отказываются даже рассматривать оригинальные предложения наших авторов. Наши авторы изначально неумехи — не умеют нравиться фокусным группам.

Можно долго объяснять, почему так сложилось, но грубый факт таков.

Проще сказать: гляньте, *там* отлично идет, превосходный рейтинг, надо стащить. На это у вас таланта хватит?

По-хорошему, следует исключать за воровство. Но неоткуда. И слишком много уже тех, кто так писал. К сожалению, моя затея со «сценарным цехом» пока провалилась. Сценаристы оказались трусоваты и непринципиальны.

Есть только одна причина предлагать воровать чужие идеи собственным сценаристам — отсутствие принципов, то есть того, что *выше* выгоды у всех участников процесса.

Воровать модно. А копировать, то есть покупать франшизу, так вообще благородно. Почему нет?

Давайте уберем из Нового Завета строчку «В начале было Слово» — что-нибудь изменится?

Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его.

Или, например, заменим Слово на «вода»: «В начале была Вода, и Вода была у Бога, и Вода была Бог. Она была в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть».

Или: «В начале был Рубль». «В начале был Рубль. И Рубль был у Бога, и Рубль был Бог».

Или лучше на доллар...

К нам тут второй год то Сельянов, то «Амедиа» антанту везут. Похлопаем, приветствуя.

Боюсь, американская драматургия сильно проще, чем родная фокусная группа. Их зритель существует в обществе устойчивой морали и этики.

Родина — хорошо.

Поражение — плохо.

Победа — хорошо.
Любовь — нужна.
Капитализм — зашибись.
Демократия — охренительно.
Все люди равны, даже негры.
Раз негры равны, то и геи равны.
Раз негры и геи равны, то и саудовские шейхи люди.
Тот, кто так не думает, плохой. И горько пожалеет об этом в финале.

Теперь представим такой сценарий. Возможно, дадут госпремию, и не такому давали, но смотреть — не пойдут.

Капитализм хорошо? Демократия хорошо? Родина — это что? Это СССР в смысле или что сейчас? Геи равны? Это в нашей-то фокусной группе?

Мы живем в пространстве из мраморных статуй героев, заваленных дерьмом по мраморные ноздри. Ни один американский учебник по драматургии этого не объясняет и не может. А от нас требуют героев отпидорашенного пантеона. Их у нас нет. Ни у нас, ни в «радости понимания». Пожалуй, это даже объединяет.

Да и в других местах, похоже, кончаются. Я не много видел, но последние их герои все больше похожи на вечно мятущихся персонажей русского романа. Возможно, поэтому качество так выросло. Герои неоднозначны. Сегодня он трус, а завтра — смелый, а послезавтра вор, а потом судья, а потом святой.

Итак, зачем приличным людям в режиссеры, на кровавый путь?

Искать, пожалуй. Свою правду. И тех, кто думает так же.

Ну а уж если пошли — не стоит выходить за двадцать минут. И только не на телек.

Это зло. Никакой человек не должен смотреть то, что показывают в РФ по телевизору. Только в этом случае он может сохранить себя, не думать о ничтожных вопросах, которые у нас раздувают до масштабов чуть ли не гражданской войны, и не захочет идти в режиссеры.

Творчество? Творчество в нашем кино почти всегда кончается на коротышках.

Деньги? А вот деньги придется зарабатывать в других областях, если не хотите быть первыми по списку.

Я вот зарабатываю в сельском хозяйстве. То есть, конечно, пишу, когда охота, это читают, публикуют, комментируют, даже снимают, но...

Вот построил человек молокозавод или самолет — это важно. А что при этом по телеку идет по нашему — это уже не важно. Мы ничего не можем сделать.

Стоит забить на крупные форматы и делать короткометражные работы. Ездить по миру и искать единомышленников — благо сейчас это проще.

Нужно учиться быть менеджерами и продюсерами самим. Лучше тратить свободное время на это, чем пытаться всеми силами нравиться, нравиться обязательно всем подряд, тут и сейчас, как нас последнее время учат. То учат драматургии — суют буквари, то экономике — в ситуации, когда нет никакой экономики и все за откаты, то праву — в ситуации, когда и права-то никакого нет.

Сказали бы сразу: выживет тот, кто самый сильный, и самый злой, и самый хитрый. А все остальные будут хомо нумералис. Человек пронумерованный.

Впрочем, за то, что не сказали, тоже спасибо. Всегда приятно додумываться самому.

И продавать только готовые продукты. Сценарии, или фильмы, или сериалы. Хотите — берите, не хотите — идите в пень.

И никаких авансов и возникающих при этом обязанностей прислушиваться к людям, которые учат, как писать или снимать материал, которым ты уже годами иной раз живешь.

А если не живешь — то и не х.. писать и снимать.

Вот.

Р Е П Е Р Т У А Р

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Be happy

«Be happy, don't worry» — издает знакомую песнь механическая рыба, приклеенная к старинной радиоточке, которую отец привез в подарок на свадьбу сына. Песнь, желая счастья, льется со стенки в коммуналке, она же сквот, где проходила свадьба и куда отец-рыбак добрался с края земли, с холодного моря. Но — опоздал. И сына не нашел, не узнал. Зато радиоточку прилепил к стенке чужой комнатенки, прилег на кровать — все двери были нараспашку, ночью тут гуляли — и умер. Получив приглашение на свадьбу от сына, которого не видел с рождения, он схлопотал предынфарктные боли, однако решился отправиться в путь, одолжив у друга на праздник потертый пиджак.

Рождение — свадьба — смерть, сценарные узелки «Песни механической рыбы», выталкивают короткий фильм Филиппа Юрьева в мини-эпос. Его центр — судьба рыбака. А на глубине — механика пропущенного отцовства. Невстречи «блудного» отца с сыном, которого перед смертью не увидел.

В названии этой песни — призвук фольклорной протяжности. В изображении Алексея Филиппова, Юрия Коробейникова (операторов) — размах протяженности земли, неба, моря, снятых с фактурным тщанием, не с коротким дыханием.

Зарядив «Песню...» эпическим масштабом (мотивами рождения —

«Песня механической рыбы»

Автор сценария, режиссер **Филипп Юрьев**
Операторы **Алексей Филиппов, Юрий Коробейников**
Художник **Анна Гаврилова**
Звукорежиссеры **Александр Мальцев, Наталья Яницкая**
В ролях: **Юрис Лауциньш, Андрей Шебаршин, Александр Обласов, Алексей Филимонов, Сергей Пирняк, Петр Малыгин, Таисия Игуменцева, Юрий Быков, Сергей Аброскин, Александр Прошин, Александр Сирискин, Дядя Валера**
ВГИК
Россия
2011

«Дорога на»
Автор сценария **Александра Головина**
Режиссер **Таисия Игуменцева**
Оператор **Александр Тананов**
Художники **Наталья Клюкина, Алина Лугманова**
Звукорежиссеры **Тимур Максимов, Дмитрий Лисица, Дмитрий Комиссаров, Игорь Тарасов**
В ролях: **Сергей Аброскин, Анна Рудь, Сергей Подколзин, Владимир Гориславец**
Таисия Игуменцева, ТПО «Рок»
Россия
2012

свадьбы — смерти), Юрьев сделал изящную и даже легкую картину. Никаких метафор, авторских «спецэффектов», никакого упоения «поэтическим» суровым пейзажем и прочими студенческими радостями. В «Песне механической рыбы» все работает на смысл: прибрежный простор и низкое небо, сердечная боль, купе с пассажиром-выпивохой, зал со свадебными объедками, которые оприходуют охранники, и сквот, где блуждает отец в поисках сына и куда по ошибке (перепутав номер квартиры) явились менты за каким-то трупом. На ясный смысл, не давящий на глаза, на мозги режиссерской самодовольностью.

Достоинство «Песни...» — в естественном совпадении случайностей, ткущих на экране повседневное житье-бытье. В этой повседневности, где отца ударило током прошлого, механическая «символическая» рыба исполняет трюк, смахивающий на чудо-юдо: она поет, как фольклорная говорящая рыбка, которую оставил на память о себе рыбак — безымянный труп, обнаруженный в чужой квартире. «А в это время», ранним утром, сыну-жениху с невестой кричат под аккомпанемент песни механической рыбы похмельное «Горько!».

Гибельная дорога к сыну в фильме Юрьева срифмовалась в сочинском конкурсе короткого метра с освободительной «Дорогой на» Таисии Игуменцевой, сыгравшей невесту в «Песне механической рыбы». Эта «Дорога...» вполне концептуальна и тянет на притчу, при том что режиссура уступает здесь драматургии, а точнее, предъявлению «подпольного человека» новейшего образца — продавца игрушек с протестными замашками, прошедшего эволюцию от литературных идейных мальчиков с запросами.

Днем этот продавец (органичный Сергей Аброскин) скучает вместе с товарищами по несчастью в пустом, без клиентов магазине, развлекая себя и кассиршу (Анна Рудь) тем, что примеряет всякие механические вещицы с примочками. По вечерам его допекает идиотскими разговора-

ми скучающий хозяин квартиры, допотопный вдовец, у которого скромный работник сервисного планктона снимает комнату. А по ночам, отскоблив себя в ду́ше, надев белую сорочку и галстук, этот работник устраивает представление во дворе многоэтажного дома, в котором проживают ненавистные ему современники. Вот тут, в ночи, он орет матом, посылая их куда подальше, удостоверяя достоинство не маленького человека, оставаясь днем и на людях маленьким. Так он проявляет героизм и обретает мужскую потенцию, которая на свидании с кассиршей его подвела.

Вот, пожалуйста, новый — спародированный — русский бунт, безжалостный и беспощадный к бунтарю-одиночке, которого избили во время протестной акции прохожие парни, и к его невидимым жертвам, затаившимся за слепыми или освещенными окнами.

Оправившись после травмы, тайный агент сопротивления тусклой жизни приглашает на акцию кассиршу. Для этого ей придется разодеться в пух и прах: взять напрокат выходное платье жены квартирного хозяина и отправиться на авансцену — во двор высокого дома, жильцам которого (а не статуе Петра) посылает персонаж Игуменцевой свое «Ужо!». И кассирша перестает на время ощущать себя молью, превращается в «фиалку» — это сравнение вложил ей в накрашенные губы вдохновенный ночной артист в роли поэта-акциониста. Пока не наступит хмурое утро, он будет расти в своих, а вырастать в ее фиалковых, когда все кошки серы, глазах. При свете дня рост этот уменьшится, а «фиалка» завянет до прихода ночи, то есть свободы. Иначе говоря, «когда разгуляется»...

Смешно, но тема высоты/величия и экспериментальных позывов (лже)ученых, ставших жертвами властного бизнеса, сфокусировалась в десятиминутной феерии Михаила Местецкого «Ноги — атавизм», заслужившей одобрение жюри, критиков, публики. Такой успех удостоверяет возможность, казалось, по-

«Ноги — атавизм»

Автор сценария, режиссер **Михаил Местецкий**
Оператор **Тимофей Парщиков**
Художник **Алексей Смирнов**
Музыка: **Александр Градский, Сергей Прокофьев, Михаил Местецкий**
В ролях: **Алексей Крыченков, Ирина Киреева, Александр Чутко, Кирилл Кяро, Александра Камышова, Юрий Храпов, Михаил Местецкий, Тимофей Парщиков, Алексей Смирнов**
Россия
2011

херенную, сатирического взгляда на вещи, систему, науку и жизнь. И, конечно, на парадокументальные передачи по телеку. Аплодисменты вызвал именно утерянный жанр, оживляемый теперь только старым философом Жванецким, но нежданно получивший упругость в десятиминутке молодого Местецкого.

В сущности, этот фильм, как и «Песня механической рыбы» или «Дорога на», — о производстве или желании чуда. Но с противоположным знаком, уязвляющим, шутя, играя, перелистывая Свифта, советскую гонку к не всегда искусственным целям: «все выше, и выше, и выше». Потребность в чудесах возвышает жанр мокьюментари, который в нашем пространстве вызывает хохот посильнее комедии.

Местецкий в роли режиссера-документалиста рассказывает о «выдающемся ученом», вытягивающем в 70-е ноги советских и китайских товарищей до роста баскетболистов. С приходом к власти высокого Ельцина научный эксперимент господдержку потерял. А после смерти одного удлиненного человека ученый впал в депрессию, о чем рассказала актриса, приглашенная на роль его умершей жены. Ее сподобил Местецкий на реплику: «Я ему не жена, я — актриса». Хорошо еще не «я — чайка».

Потом, как известно, у нас наверх поднялись коротышки. Настало время укорачивать подданных. Или вовсе ноги ампутировать. Ученый купировал собственные конечности, но союз обувных промышленников не допустил уничтожения своего бизнеса. Замороженные ноги хирург подогрел в микроволновке и пришил на место. Деформационная медицина потерпела крах. Но не спрос на чудо.

Запомним, что «ученый» Местецкого, как и хармсовский «Чудотворец», умевший сотворить любое чудо, но этого не сделавший и умерший в сарае, хотя мог превратить его в прекрасный дом, «был высокого роста».

ЕВГЕНИЙ ГИНДИЛИС — ЮЛИЯ МИШКИНЕНЕ

Ни одной случайной работы

БЕСЕДУ ВЕДУТ НИНА ЗАРХИ И ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Нина Зархи. Чем, как вам показалось, отличается программа конкурса короткого метра этого года от предыдущего? Есть ли какие-то общие особенности, которыми отмечено и большое кино? Является ли маленький фильм некоей миниатюрой, историей, рассчитанной на короткую дистанцию? Или это экспериментальное поле, где можно искать новый язык, где можно существовать без нарратива? Как вам кажется: каким сегодня сложился короткий метр — отдельно от большого кино — и какие новые тренды он здесь в Сочи выявил?

Евгений Гиндилис. Ответ на эти вопросы простой. Уже несколько лет — от года к году все сильнее мы это чувствуем — зона короткометражного кино и в концентрированном виде его программа на «Кинотавре» говорит о том, что в нашем кинематографе происходят здоровые процессы. В самом деле, мы ведь здесь видим примеры, представляющие очень широкий спектр киноиндустрии: это и фильмы с достаточно высоким бюджетом, сделанные в рамках проектов крупных продюсерских компаний, и учебные работы, и эксперимен-

«Дорога на», режиссер Таисия Игуменцева

«Связь вещей», режиссер Максим Зыков

тальные ленты. В Сочи мы имеем возможность посмотреть, чем занимается сегодня наше кино будущего поколения. Все фильмы объединяет одно: то, что они в гораздо меньшей степени, чем большое кино, испорчены разного рода внешними влияниями.

Н.Зархи. Менее «бюджетозависимы». И независимы от зрителя прежде всего, потому понятно изначально, что, как ни крути, его не будет.

Е.Гиндилис. Да, в этой зоне сегодня, с одной стороны, сохраняется пространство свободы, а с другой — есть серьезный приток личностного, творческого, эмоционального, финансового ресурсов. Это все не просто отрадно — это очень важно, потому что короткий метр отрабатывает модель, которая должна подсказывать многие решения, необходимые для создания большого кино. Не только в отношении конкретного режиссера или идеи, но и в принципе, с точки зрения лучшей организации производства, дистрибьюции. Кстати, о зрителе. Многие из показанных на «Кинотавре» фильмов уже сейчас вызывают интерес прокатчиков. То, что «Дорога на» Таисии Игуменцевой получила грант от Future Shorts на дистрибьюцию в количестве тридцати копий, — это же колоссальное достижение, то, чего не могут добиться многие полнометражные фильмы — победители основного конкурса «Кинотавра».

Даниил Дондурей. Это, может, было все-таки связано с ее успехом в Канне, когда возник символический капитал этого фильма.

Е.Гиндилис. Не важно. Главное, что это кино, которое, казалось бы, на самом начальном этапе встретило колоссальное сопротивление как раз со стороны индустрии. В общем, мне кажется, мы видим здесь очень много признаков роста и того, что если не вмешиваться и не регулировать, то многие правильные вещи начнут происходить сами.

Юлия Мишкинене. Я бы хотела добавить. Все-таки короткометражное кино обычно делается молодыми кинематографистами, которые только начинают свой творческий путь. Поэтому их энергетический заряд, конечно, отражается в их работах. Они молодые, хотят показать то, что они уже накопили к своим годам, хотят выделиться, и все это чувствуется в их картинах, как и в любом первом шаге, первом творческом акте, пусть он еще, может, не до конца совершенен. Уже видно, как дальше эти люди будут развиваться. И что еще мне понравилось, во всяком случае, в конкурсе этого года: здесь было не только большое разнообразие подходов, в том числе производственных, но и большое разнообразие тем. И практически все они актуальны, привязаны

к сегодняшнему дню, что тоже заметно отличает короткий метр от большого кино, которое очень часто либо обращается к прошлому, либо уходит в сторону каких-то вычурных, выдуманных, нереальных историй. Здесь, наверное, еще многое зависело от тех небольших бюджетов, которые были у молодых авторов, поэтому они могли сделать только какую-то историю, происходящую здесь и сейчас, и практически всем конкурсантам это удалось.

Д.Дондурей. У вас было ощущение, что авторы — актуальные, свободные, резкие, независимые, что они ничего не боятся? Показались ли они вам более раскрепощенными, чем «взрослые» режиссеры?

Ю.Мишкинене. Молодежь всегда более раскрепощенная.

Д.Дондурей. Ну это абстрактная идея, а на самом деле? Вы ведь все посмотрели.

Ю.Мишкинене. Конечно, не все дебютанты такие уж свободные.

Е.Гиндилис. Здесь сложная ситуация. Потому что можно выделить несколько трендов, которые сейчас развиваются параллельно. Один, который во многом воспроизводится в главных наших киновузах и который я формулирую для себя следующим образом: кино, которое обращено в прошлое. Мы считываем там влияние шестидесятничества или даже подражание ему — собственно говоря, на этом, видимо, и строится нынешнее образование. И фильмы, сделанные в этом русле, обладают своей харизмой, несомненно, они симпатичные. Но с точки зрения эксперимента нового, конечно, они мало что несут. С другой стороны, есть независимые фильмы, которые делаются вообще вне каких бы то ни было институциональных учреждений. И вот там риск, свобода, поиск гораздо шире представлены.

Н.Зархи. Мы посмотрели многие картины и удивились тому, что молодые не стремятся ухватить сегодняшнюю реальность, выйти на острые, болезненные проблемы.

Ю.Мишкинене. Да, но такой эскапизм — это тоже признак реальности, что и фиксируют новые авторы.

Н.Зархи. Но они не рефлексируют этот свой эскапизм именно как эскапизм. Кстати, еще важно, что в большинстве случаев это абсолютно «единоличное» кино: режиссеры сами пишут сценарии, правда, «Дорога на» Игуменцевой исключение. И сценарий там очень сильный, в нем все нюансы смысла заложены. Но вернемся к «аутизму» некоторых лент. Вот, например, «Огонь,

«Мальчики», режиссер Илья Казанков

вода и медные трубы» Игоря Короткого — такое любование неким зашифрованным ритуалом. И авторское самолюбование.

Ю.Мишкинене. А мне как раз фильм показался современным, потому что и то настроение, с которым там существует главный герой, и эта зашифрованная реальность, создаваемая автором, мне кажется, соответствуют настроению сегодняшней молодежи. Несмотря на то что история рассказана аллегорически, там есть немного шутливый настрой, ироничное отношение ко всему, что ты делаешь. Там есть как раз и ответственность...

«Сказание о нас с Евгенией», режиссер Антон Бильжо

Е.Гиндилис. Такое лаунж-кино. Но фильмов социальных, по-настоящему озабоченных современной реальностью в программе было, в общем, три. Это, конечно, «Ноги — атавизм» Михаила Местецкого, «Дорога на» Таисии Игуменцевой и «День Победы» Игоря Гринякина. Три очень разных фильма, но темы — актуальные.

Д.Дондурей. Почему, как вы считаете? Что, есть какие-то запреты, ограничения?

Н.Зархи. Да, почему нельзя высказаться? Кстати, и совсем впрямую. На фестивалях ведь показывают и просто фильмы-монологи. Казалось бы, взял камеру, можешь высказаться на любую тему. А они, молодые люди, действительно часто уходят в эстетство, в подражание своему мастеру — в случае с этой картиной Сергею Соловьеву: фактура, художественный беспорядок, игра с вещами, символическая связь обыденных деталей. Плодотворен ли этот путь? Или режиссеры потом от него отказываются? Мне кажется, многие из них будут и дальше снимать такое «папино кино»...

Ю.Мишкинене. Это и есть признак потери смыслов.

Е.Гиндилис. Проблема в том, что мы видим в работах молодых много нового, но одновременно и пороки нашего кинообразования. К сожалению, действительно, зона эксперимента и поиска недостаточно широка. Хотелось бы, чтобы смелых во всех измерениях авторских высказываний было больше. В то же время недостает и профессиональных, в жанровом отношении точных

работ. Поэтому, например, успех фильма «Шлюха» Дмитрия Суворова был предсказуем: он обеспечен тем, что, хотя нет никаких изысков, режиссер выполнил поставленную задачу. Четко, абсолютно в жанре решена локальная история, которая рассказана очень простым, но внятным языком. Хочется, чтобы таких фильмов тоже было больше.

Ю.Мишкинене. Кино получается тогда, когда автор открыто выражает себя, свою суть, когда в фильме сублимируется личный опыт. И, может, молодые режиссеры не затрагивают политические темы потому, что политика пока — из-за определенных особенностей нашего общества — не вошла в их интеллектуальную и личную жизнь. Они, наоборот, стараются от нее отстраниться и свою личную жизнь выстраивать на каком-то другом поле.

Н.Зархи. Очень верная мысль. Но я не столько о политике говорю, сколько о повседневности. Многие авторы-дебютанты, кроме Бильжо, Шахназарова, Учителя и еще некоторых, приехали из провинции. У них, мне кажется, сердце должно болеть — не может не болеть. Они только что вырвались оттуда, они знают, как там люди хотят другой жизни. И вот, кстати, у Антона Бильжо в «Сказании о нас с Евгенией» как раз про другую жизнь... Про наваждение, про тоску по идеальной любви...

Ю.Мишкинене. Да, мы обсуждали его фильм, он был одним из претендентов на награду. Режиссер сумел аллегоричность соединить с пронзительным ощущением реальности...

Н.Зархи. ...с ощущением возможности жить какой-то другой жизнью. Эти одинаковые дома, женщины, выходящие на отстрел мужчин, — такой грустно пародийный парафраз мужской охоты на птиц или на кабанов.

Ю.Мишкинене. Женщинам приходится просто подстреливать мужчин, чтобы как-то выжить. Героиня же не просто для удовольствия это делает, а чтобы выжить, род продолжить, выносить яйцо...

Н.Зархи. Но вот тут как раз профессии не хватило: автор заигрался с этим яйцом, навредило то обстоятельство, что короткий метр теперь может быть безразмерным.

Ю.Мишкинене. Да, если бы он пораньше закончил фильм...

Е.Гиндилис. Есть несколько картин, которые создают свое собственное пространство, и они в этом выигрывают. Это есть и в картине «Огонь, вода и медные трубы» Игоря Короткого, и в фильме «Сказание о нас с Евгенией» Антона Бильжо, и в «Песне механической рыбы» Филиппа Юрьева, которая тоже отражает и сюжетно, и концептуально движение из провинции в Москву, рефлексирует на тему жизни в двух мирах, в двух типах существования. Особенно значительным высказывание режиссера оказывается в финале, когда кончается праздник у сына, а с ним — и жизнь отца.

Д.Дондурей. А вот Местецкий работает с жанром, очень дерзко экспериментирует со стилем и при этом не теряет актуального социального смысла.

Н.Зархи. Мне кажется, что Михаил Местецкий с фильмом «Ноги — атавизм», как и в прошлом году с «Незначительными подробностями случайного эпизода», как и Михаил Сегал с его прошлогодним же «Миром крепежа», выигрывают в предельно точном выборе поэтики. Она абсолютно совпадает с абсурдистским контентом сегодняшней жизни, в которой они и не берутся разобраться. Предъявляют себя, автора, через гротесковое отстранение, явно формализованные, механистичные схемы, подчеркивая вроде бессилие человека, художника перед тем, что не поддается разумной оценке. «Умом Россию...»

Е.Гиндилис. Мы были абсолютно единогласны, принимая решение о Гран-при. Фильм Местецкого был безусловным лидером.

Ю.Мишкинене. И выделялся какой-то взрослостью.

Е.Гиндилис. И это результат того, что Местецкий и в прошлом году, так же как и Сегал, был совершенно готов к тому, чтобы сделать шаг в большое кино. Шаг этот не случился, но тем не менее у режиссера появилась возможность в очень

интересных технологических условиях сделать эту картину, и он просто еще раз продемонстрировал то, что у него есть уже сложившееся творческое лицо.

Д.Дондурей. В этом смысле нового имени не было в этом году? Как Сегал и Местецкий? Не появился ли еще кто-то, кому вы как продюсеры завтра доверите полный метр?

Ю.Мишкинене. Мне кажется, трудность нашего выбора как раз заключалась в том, что все фильмы были примерно одного уровня. Был один бесспорный лидер, с которым мы сразу определились, а среди остальных сложно кого-то выделить. Получилось, что мы кого-то оценили выше других, хотя эти другие, в общем, были не хуже.

Н.Зархи. В вашем распоряжении были отдельные награды...

Е.Гиндилис. Два диплома и три упоминания четырем фильмам. То есть мы отметили еще шесть фильмов. Из двадцати картин оказалось восемь награжденных, включая спецприз СК, к которому мы не имеем отношения.

Д.Дондурей. Это много.

Ю.Мишкинене. Мне показался взрослым высказыванием фильм «День Победы». Он был ограничен темой — демонстрации в День Победы, — но тем не менее получилось произведение вполне зрелого человека, у него все органично — ансамбль, картинка, сюжет. То, что все происходящее на улице показано вроде бы не авторами, а съемочной группой, которая делает телерепортаж. Их отношения накладываются на хронику.

Д.Дондурей. Он у вас получил диплом?

Ю.Мишкинене. Упоминание за актерскую игру Ивана Добронравова. Хотя остальные герои там даже лучше. Но Иван просто стержень этой картины. Сам режиссер по отношению к остальным участникам — уже сформировавшийся кинематографист. Он ведь оператор таких известных фильмов, как «Адмиралъ», «Короткое замыкание», «Высоцкий. Спасибо, что живой», «Дирижер»...

Д.Дондурей. А не было ли совсем юных авторов, которые вас поразили?

Ю.Мишкинене. Да, был один такой фильм, мы даже хотели его отметить (потом все же выбрали «Огонь, воду и медные трубы»). Это «Характеры» вгиковца Руми Шоазимова, десятиминутная зарисовка, где одни и те же артисты изображают разные ситуации и характеры.

Е.Гиндилис. В конкурсе было несколько примеров таких картин — рисунок состояний. Например, картина Ильи Учителя «Трубач и кукла». Но в фильме «Характеры» при всем его минимализме — один кадр и два человека сидят за столом — есть пространство собственных лиц. Сигарета и больше ничего, камера абсолютно неподвижна, в этом плане там все очень жестко, и молодой режиссер добивается очень внятных результатов.

Н.Зархи. Такое «иранское кино».

Д.Дондурей. А вот в плане «авторства» не было ли, на ваш взгляд, давления учителей, руководителей мастерских? Сумели ли дебютанты преодолеть Соловьева, Учителя, Хотиненко и явить свою индивидуальность?

Ю.Мишкинене. Сложно ответить однозначно, но влияние сильное. Скажем, когда пошли первые кадры «Песни механической рыбы» Филиппа Юрьева, первого фильма в нашем конкурсе, я сразу поняла, что это картина, снятая под руководством Алексея Учителя.

Д.Дондурей. Таисия Игуменцева тоже из мастерской Алексея Учителя.

Ю.Мишкинене. Хотя ее картину, мне кажется, можно с фильмами Хлебникова сопоставить.

Е.Гиндилис. Она вообще особняком стоит.

Н.Зархи. А «Связь вещей» Максима Зыкова — это, конечно, Сергей Соловьев.

Ю.Мишкинене. Там герои так подобраны.

Н.Зархи. Герои, квартира, среда, лексика.

Е.Гиндилис. Мастерская Владимира Хотиненко тоже видна.

Н.Зархи. «Мальчики» Ильи Казанкова — это Хотиненко, да?
Ю.Мишкинене. Безусловно.
Д.Дондурей. Все же некое давление дебютанты испытывают.
Ю.Мишкинене. Но это, мне кажется, неплохо в образовательном процессе... Надо же на что-то опереться.
Д.Дондурей. Нет, не плохо, я просто спросил, есть ли такое эстетическое влияние, от которого молодые либо будут освобождаться, либо...

«Шлюха», режиссер Дмитрий Суворов

Ю.Мишкинене. Хотя вот Иван Шахназаров, по-моему, тоже был студентом Учителя, но его картина «Авторский метод» по стилистике сильно отличается от работ мастера. И от фильмов отца тоже.
Д.Дондурей. Может, немного резкий вопрос. Иногда за участников большого конкурса не то что стыдно... но кажется непонятным, как они сюда попали, по каким причинам. То, что я посмотрел в коротком метре, не вызвало у меня подобных вопросов. И в прошлом году, и в этом. Конкурс короткого метра в целом представляет как будто большую качественную кинематографию. Вы с этим согласны?
Е.Гиндилис. Абсолютно согласен. Я не увидел здесь ни одной случайной работы. Ни к одному фильму у нас не было вопроса: «А почему это здесь?»
Д.Дондурей. Спасибо Ирине Любарской!
Н.Зархи. Да, все-таки выбрать надо было из трехсот работ... Колоссальная селекция! Но если вернуться к вопросу об учителях... Есть какие-то вещи очевидные, которые можно было уже на стадии кастинга отсечь. Или, скажем, то, на чем всю жизнь страдает российское кино и что всегда декларируют как важнейшую свою задачу все мастера — и сценаристы тоже. И Рязанцева, и Финн, и Арабов говорят: надо научить студентов рассказывать историю. Здесь много было все-таки таких зависаний, этюдов. Или, например, кастинг. Почему бы не подсказать Игуменцевой, что нельзя брать этого самодеятельного, фальшиво театрального старика рядом с такими органичными парнем и де-

вочкой, причем в абсолютно «доковских» сюжете и стилистике. Ведь одна киксующая нота способна разрушить связь с экраном.

Ю.Мишкинене. Это такая манера, персонаж там тоже эпатажный.

Н.Зархи. Да, эпатажный, но это же надо либо играть, либо самому быть таким.

Е.Гиндилис. Я бы не стал так резко по этому поводу высказываться. Хотя, конечно, надо было бы быть чуть точнее, и в этом смысле действительно у многих, за исключением Местецкого, были серьезные проколы. Например, при том, что мы выделили «Связь вещей», мы отчетливо понимаем, что там тоже и структурно, и сценарно есть большие проблемы. Фильм сильно выиграл бы, если бы был гораздо более компактным.

Н.Зархи. Конечно. И не настаивал так на внешних фактурах, не подавал на «бис» то, что мы уже услышали. Мне хотелось бы, чтобы вы прокомментировали лауреатов — про Местецкого мы поняли... «Мальчики» Ильи Казанкова, как я понимаю, оставили вас равнодушными.

Ю.Мишкинене. Это такое «советское» кино.

Н.Зархи. Как кто-то сказал, что этот фильм — своего рода эпилог к «Офицерам».

Е.Гиндилис. Мы их выделили в том смысле, что поняли: это «блокбастер» короткометражного кино. Такой «Адмиралъ»: видно огромное количество вложенного в него труда и ресурсов.

Ю.Мишкинене. Немного напоминает социальный заказ.

Е.Гиндилис. В этом смысле «Мальчики» Ильи Казанкова стояли немного особняком, автора было бы не вполне честно сравнивать с людьми, которые делали свое кино на чистом энтузиазме и драйве. За этим проектом стоят какие-то серьезные силы, практически государственные. И мне кажется, что решение СК было более чем разумным.

Среди множества работ одна из самых оригинальных, конечно, «Дорога на». Никакого давления каннского конкурса тут не было, мы просто объективно понимали, что это, конечно, не Гран-при, но это картина, которая заслуживает внимания.

Ю.Мишкинене. Я читала статьи критиков, написанные уже по итогам нашего награждения. Писали о том, что жюри проявило необычайную смелость, наградив фильм, который начинается с выкриков «Идите вы все на...». Но мне кажется, что картина-то не об эпатаже, а об отношениях людей, которые могут строиться на любой основе. Тут сошлись два человека, и фильм как раз об этом чуде, о том, как происходит химическая реакция, соединяющая людей.

Н.Зархи. И о том, что невозможно жить загнанной в тиски любой формы. Заурядный парнишка — единственный, кто дал героине шанс самовыражения. Она была зажатой, предсказуемой, а он подарил ей этот миг бесстрашного освобождения. Отрыва, полета, когда себя не помнишь.

Д.Дондурей. В Канне председателями жюри короткого метра были братья Дарденн. Они-то знают в этом толк.

Н.Зархи. Итак, дипломы получили Игуменцева и Шахназаров...

Ю.Мишкинене. У Шахназарова стильная зарисовка, может, и несовершенная в драматургическом плане...

Е.Гиндилис. Там тоже, конечно, есть элемент цитирования. Потому что все ссылки легко прочитываются. С другой стороны, картина очень четко следует тем законам, которые сам режиссер себе выстраивает. И жанр там очень неплохо соблюден, и вообще она хорошо сделана.

Н.Зархи. Еще четыре упоминания...

Ю.Мишкинене. Фильмы «День Победы» и «Связь вещей» мы объединили через актера Ивана Добронравова. «Шлюху» выделили как жанровую интересную картину, которая органична от начала до конца. Сохраняется интрига, и я, честно говоря, не ожидала такой развязки. «Огонь, вода и медные трубы» мы выделили как учебную работу, за упорство в достижении результата, в продвижении к искомой стилистике.

Н.Зархи. Фильм, конечно, операторски сделан очень качественно.
Ю.Мишкинене. Мне кажется, «Огонь, вода и медные трубы» будет интересен и для европейских фестивалей, поскольку там есть какой-то колорит...
Е.Гиндилис. Россия как бренд там, несомненно, используется...
Ю.Мишкинене. ...что редко бывает в фестивальном кино, поскольку оно, как правило, носит такой общеевропейский характер, чтобы всем все было понятно.

«Трубач и кукла», режиссер Илья Учитель

Е.Гиндилис. В этой картине есть какой-то здоровый оптимизм. Она в хорошем смысле позитивная.
Н.Зархи. Созидать, говорит автор, мы все-таки тоже немножко можем. Колесо сделать, спички, огонь высечь, что-то еще пока получается. Авось выживем.
Ю.Мишкинене. Да, если уж нет индустрии, помогает смекалка.
Н.Зархи. Вот и в кино так, похоже.

И М Е Н А

Ольга Лапшина

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

«Потерялась девочка Оля Лапшина!»

Доверив Ольге Лапшиной роль в своем фильме «Жить», Василий Сигарев, пожалуй, сделал для нее больше, чем любой другой режиссер, с которым она прежде работала. А их было немало. Сигарев сломал стереотип, сопровождающий ее всю профессиональную жизнь: Лапшина, мол, актриса эпизода, умеющая благодаря уникальности собственного дарования сделать маленькую роль незабываемой, но не способная претендовать на центральное положение в фильме или спектакле.

Роль Галины Капустиной, потерявшей в страшной аварии дочерей-двойняшек, в картине Сигарева является ее стержнем. При том, что и она небольшая — всего несколько сцен, перебивающихся двумя другими историями тоже о смерти самых близких людей. Эти перебивки приводят к тому, что роль Лапшиной как бы раскладывается на фрагменты, отделенные друг от друга временно́й дистанцией. Вот маленькая женщина с молящими глазами следует по комнатам своего дома за женщиной в униформе, которая должна решить, можно или нет вернуть ей увезенных в детдом дочерей. Вот ожидает дочек, которых везут домой на маршрутке: из монолога Капустиной мы узнаем, что она сильно пила после гибели мужа. Вот милиционерше сообщают по мобильному об аварии; все ускоряя шаг, она бежит прочь из дома — за ней бежит Капустина, каким-то надсадным каркающим голосом выкрикивая: «Говори! Говори! Говори!»

Изучая в своем фильме пограничную территорию между жизнью и смертью, именно в истории с матерью режиссер заходит особенно далеко, куда обычно стараются не заглядывать. Инстинкт самосохранения велит обойти стороной то состояние помрачения, то почти физическое пребывание в стране мертвых, которое так или иначе настигает каждого, кто потерял самого близкого человека. Сигарев и Лапшина исследуют это состояние в самом мрачном его варианте — когда переживающий горе человек проходит точку невозврата.

После известия о смерти детей все оставшееся до конца фильма время героиня Лапшиной, по сути, делает только одно: вглядывается. Вроде бы для того, чтобы обнаружить, что дочки на самом деле живы, они дышат, — буквально об этом говорит ее истерика на кладбище. Но, вероятнее всего, Галина хочет увидеть мир иной. Увидеть прямо сейчас, не сходя с места. Все ее существование подчинено тяжелой работе — проникнуть туда, за границу возможного. Это требует от героини — и актрисы — предельной сосредоточенности. Чтобы еще больше подчеркнуть ее напряженный, одновременно ост-

«Жить», режиссер Василий Сигарев

рый и расфокусированный взгляд, в сцене поминок Сигарев снимает Лапшину так, что видна лишь половина лица. Только один глаз — глядящий прямо перед собой с мучительным и осмысленным напряжением. И когда через какое-то время, уже в другой сцене, Галина в своем темном доме поднимется с кровати, в ней снова поразит именно это — тяжелая сосредоточенность взгляда. И в финале она так бесповоротно продвинется в своем проникновении в иной мир, что в этом мире голоса останется лишь на то, чтобы прошептать: «Отойдите» — прежде чем чиркнуть спичкой и взорвать дом вместе с собой и принесенными с кладбища телами детей.

Та сила, с которой Лапшина играет в фильме «Жить», свидетельствует о ее трагическом даре — редком в наши дни, а потому особенно драгоценном. Фильм Сигарева вообще выявляет суть ее своеобразной актерской природы, к которой школа русского психологического театра, кажется, имеет довольно опосредованное отношение. Выпускница ГИТИСа, курса Галины Волчек и Игоря Кваши, Лапшина чаще работает с режиссерами, которые не исповедуют традиционный тип театра, — Владимиром Мирзоевым, Владимиром Агеевым, Андреем Жолдаком, Андреем Могучим. Когда-то, на рубеже 90-х и нулевых, ее тяга к гротеску сполна проявилась именно в спектаклях Мирзоева, причем уже тогда можно было заподозрить, что экстравагантность рисунка для Лапшиной не главное. Потому что при подчеркнуто прозаической внешности (которая, вероятно, и закрывает ей дорогу к главным ролям)

она — актриса явного поэтического дарования. И большинство ее ролей строится не по принципу бытоподобия, а по законам лирического высказывания.

Именно этим объясняется и тяга Лапшиной к фольклору, который она много лет собирает вместе с мужем, музыкантом Сергеем Старостиным. Стоит разыскать ее единственный альбом Яaduyssia, записанный в 1993 году во Франции, где Лапшина а капелла исполняет песни XVII века, чтобы понять, какой она может быть. Сильной и лаконичной, деликатной и неудержимой, не боящейся открытого чувства — и тут же неуловимо от него отстраняющейся, не играющей в архаику, а переплавившей ее в себе — так, что старые песни звучат, будто рождаются на наших глазах.

Но это фольклор, побочное, так сказать, увлечение. А в основной профессии ей не слишком часто хватало воздуха для свободы экспрессии. «Трагедия — это невозможность выдохнуть то, что в тебя вдохнул Бог» — эта фраза принадлежит театральному критику советских времен Иосифу Юзовскому; и именно так я бы сформулировала скрытую тему многих актерских работ Лапшиной.

В маленьких, странненьких, невзрачных ее женщинах — иногда просто каких-то недотыкомках! — будто бы бьется не находящая выхода сила. Тема может проявляться по-разному. Например, как природная одаренность русской женщины, которая до конца себя не осознает и не понимает. В короткометражке Анны Фенченко «Сватовство» (2005) Лапшина сыграла как раз такую женщину: на протяжении всего фильма та водит по деревне мужа (Петр Зайченко) и старается его пристроить; она смертельно больна, так что нужно заранее подумать, чтобы мужик не пропал один, без присмотра. В целеустремленной героине, которая, кажется, и не помнит о том, что может скоро умереть, впервые лирическое чувство проявляется в песне, которую она затягивает за рюмкой у очередной претендентки на мужа, а потом прорывается уже в финале, и без всякого удержу.

Другое развитие той же темы, важное для Лапшиной, — роли «маленьких актрис», тех, о которых пел Вертинский: «Они грустят, влюбленные напрасно, в самих себя, Офелий и Джульетт». Ее монолог театральной уборщицы, бывшей актрисы, из триллера Андрея Петрухина «Быть или не быть» (2011) — точное (а потому довольно ожидаемое) воспроизведение клинической картины: с утрированными фальшивыми интонациями и бравадой, сквозь которую

«Все умрут, а я останусь», режиссер Валерия Гай Германика

проглядывают отчаяние и даже безумие, с колоритными фразами, произнесенными заговорщицким тоном: «Между прочим, полы в театре совершенно особую энергетику имеют».

На эту же тему у Лапшиной был и целый моноспектакль — «Монолог немедийного лица». Впервые его показали в 2004 году в рамках фестиваля Stand-up comedy, придуманного журналом «Афиша». В программе тогда были заявлены звезды — британский комик Ирвин Стоун, Рената Литвинова, Николай Фоменко, Псой Короленко, братья Пресняковы. Однако единственным событием фестиваля совершенно неожиданно стал вечер Лапшиной. По форме он больше всего напоминал бенефис (с вокальными номерами и фрагментами из фильмов), хотя написан был профессиональным драматургом — Родионом Белецким. Ироничный текст тонко балансировал между реальными фактами биографии актрисы и высказываниями ее лирической героини, которая мечтает о славе и тяжело переживает, что ее фотографию с Чулпан Хаматовой в газете подписали как «Чулпан Хаматова с подругой». Пряча явно собственную горечь за маску «маленькой актрисы», Лапшина рассказывала о том, как несколько лет подряд поступала в театральный. Как в детстве входила в булочную по соседству с домом и с порога запевала «Джамайку». А бы-

«Дом малютки», режиссер Светлана Демина

«Борис Годунов», режиссер Владимир Мирзоев

вая с мамой на пляже, мечтала, что в громкоговоритель объявят: «Потерялась девочка Оля Лапшина!» Очень уж хотелось, чтобы окружающие хотя бы таким образом узнали о ее существовании.

Восемь лет прошло, а я и сейчас помню, как она это произносила: «Потерялась девочка Оля Лапшина!» Громко, с характерной для нее интонацией пионерской активистки, с неразделимым сплавом подчеркнутого утверждения себя и самоиронии. Мне и сегодня кажется, что в этой фразе ее суть, ее постоянное явление себя миру, которое происходит в любой, самой крошечной роли.

Это очень естественное желание предъявить себя миру объясняет внутреннюю силу многих ее маленьких ролей. Но не только оно. В своем «Словаре театральной антропологии» ученик Ежи Гротовского и исследователь природы актерского творчества Эудженио Барба объясняет, почему у многих знаменитых актеров роли второго плана становятся перворазрядными. «Вынужденные не участвовать в действии, находясь далеко от рампы, уступив место исполнителям основных ролей, — пишет он, — они способны производить с громадным напряжением почти незаметные перемещения, предоставляя выход неутоленному желанию действовать, права на которое сюжет произведения им, там сказать, не давал. Именно в подобных случаях их «биос» (то есть жизнь на сцене. — *А.М.*) проявляется с особенной силой и производит впечатление на зрителей». И дальше: «Актер театра Кабуки Камэко Китиваэмон в конце XVII или в начале XVIII века написал трактат об актерском искусстве под названием «Пыль в ушах». Там он говорит, что во время некоторых представлений, пока танцует один исполнитель, остальные поворачиваются к публике спиной, усаживаясь лицом к музыкантам, и, по обыкновению, несколько расслабляются, однако он сам не следовал их примеру: «Я не ослаблял напряжения, но повторял весь танец в воображении. Если бы я этого не делал, моя спина выглядела бы малоинтересно для зрителя».

Вот, наверное, и Лапшина из тех, кто повторяет про себя весь танец спектакля, даже когда сидит спиной к залу. Не знаю, способен ли актер эпизода повторить весь «танец» фильма (на самом деле нет — этот танец ведом только режиссеру), но кажется, что и там Лапшина своим минимальным участием часто поддерживает и выявляет основную линию. Можно вспомнить ее маму из фильма «Все умрут, а я останусь» Валерии Гай Германики, которая вроде бы беспокоится за дочь, но поразительным образом никогда не вступает с ней в контакт, передоверяя это мужу. И еще одну маму — из картины Александра Прошкина «Чудо», где сгорбленную старушку, увидевшую окаменев-

шую дочь, будто физически, как электротоком, прошивает переживание запредельного — до такой степени, что она не может дальше жить. И ее жену из «Богини. Как я полюбила» Ренаты Литвиновой. Всего один эпизод, в котором женщина в голубом платье сидит на ступеньках рядом с мужем; они потеряли ребенка, и вот она говорит о том, как особенно сильно теперь его, мужа, любит, и в этих словах, и в ее ясном взгляде — вся природная несокрушимость женщины, которую попробуй уничтожь.

«Тяжелый песок», режиссеры Дмитрий Барщевский, Антон Барщевский

Возможно, именно это качество — умение держать в голове весь «танец» действа — и сделало десять лет назад Лапшину ведущей актрисой, почти талисманом одного из самых живых мест театральной Москвы — Центра драматургии и режиссуры под руководством Михаила Рощина и Алексея Казанцева. Сегодня, когда в этом театре началась совершенно другая эпоха (после смерти обоих драматургов ЦДР возглавил Михаил Угаров, и там стало больше социальных, документальных спектаклей), есть возможность оглянуться назад и попробовать понять, что же это такое было.

А была это, мне кажется, своего рода актерская лаборатория по изображению современного человека — причем поиск шел преимущественно при помощи этюдов, а драматургия с режиссурой были чем-то вроде подручных средств. На спектаклях ЦДР часто голова шла кругом от чувства свободы — но это было скорее свойством энергетики, чем следствием эстетического,

в частности режиссерского, прорыва. Само зрелище при этом, впрочем, вовсе не исключало содержательности — просто над всем довлела интонация интеллигентного, талантливого капустника. Такими были «Ощущение бороды» и «Пленные духи», «Облом off» и «Трансфер»; даже трагический «Пластилин», первая постановка Кирилла Серебренникова в Москве, не воспринимался беспросветной чернухой именно благодаря живой непосредственности актерской игры. Галерка Центра имени Высоцкого, где шли эти спектакли, от души хохотала над этюдами и приколами, мгновенно запоминая новые для себя имена исполнителей: Артем Смола, Владимир Панков, Владимир Скворцов, Андрей Кузичев, Анна Невская, Анатолий Белый, Сергей Мухин. Неудивительно, что визитной карточкой Центра драматургии и режиссуры стал спектакль «Москва — открытый город», цепочка скетчей о Москве, написанных современными драматургами: забавных, иногда страшных, фантасмагоричных или абсурдных.

В этом студенческом по атмосфере театральном пространстве Ольга Лапшина оказалась удивительно на месте. Ее экзотическая индивидуальность была безусловным плюсом в среде, где каждый старался себя проявить, а немалый сценический опыт и чувство меры позволяли не тянуть на себя одеяло. Здесь пригодились ее музыкальность и любовь к фольклору, ее открытость экспериментам.

В «Ощущении бороды» Ольги Субботиной по пьесе Ксении Драгунской, где Лапшина играла сразу несколько ролей (в том числе выступала и за Радио России, которое выдавало совершенно фантастические новости и обучало слушателей танцу вару-вару), народные песни в ее исполнении задавали тон спектаклю. В «Облом off» Михаила Угарова ее Агафья Пшеницына с косами, туго уложенными в корзиночки, медленно умывала своего Илью Ильича Обломова, почти уже впавшего в прострацию, — и было в этом столько обволакивающей женской силы, что она казалась пугающей: такая не выпустит из объятий. В «Трансфере», еще одной заметной постановке Угарова по пьесе Максима Курочкина, где главный герой совершал путешествие в загробный мир, явление Лапшиной длилось совсем недолго: она произносила короткий, но яркий монолог некоей Тети фотографа, покойницы, и на том свете продолжающей умиляться абсолютно не выдающимися деталями биографии своего дорогого племянника. Особым успехом у публики пользовались «Пленные духи» Владимира Агеева по пьесе братьев Пресняковых — ёрнический спектакль о Блоке, Белом и Любови Менделеевой, максимально близко подходящий к капустнику, впрочем, на мой вкус, изрядно затянутый и пробуксовывающий. Лапшина вдохновенно играла там маменьку Блока — взбалмошную и деятельную особу, излишне опекающую своего великовозрастного сынка. Тогда сама способность посмеяться над «священными коровами» Серебряного века, увидеть в них современных издерганных неврозами людей могла показаться революционной; сегодня многих этих спектаклей уже нет на сцене. Прошло не так уж много лет, но время изменилось кардинально — и прежняя дурашливая легкость Центра драматургии и режиссуры сейчас вряд ли смотрелась бы уместной. Изменилась и Лапшина, все отчетливее двигаясь в сторону открытого драматизма. После фильма «Жить» кажется, что именно в этом может заключаться новый виток ее актерского пути.

Р А З Б О Р Ы

АННА ГУДКОВА

Зеркало без героя

ПИТЧИНГ. УРОКИ

Питчинг — это представление кинопроекта профессиональной аудитории с целью поиска партнеров для производства, продвижения и/или проката фильма. По сути, каждый продюсер, режиссер или сценарист занимается питчингом всю свою жизнь, каждый раз, когда он рассказывает о своем проекте другу, коллеге, потенциальному партнеру. Но введение питчинга как инструмента, выделение специального пространства и времени для того, чтобы выслушать новые истории, узнать, чем живут другие кинокомпании или люди, только входящие в кинематограф, — еще один шаг на пути к взрослению индустрии, ее цивилизованности и прозрачности.

За пять лет существования в России у питчинга появилась история. В 2007 году его проведение выглядело странным экспериментом. Через год — одним из самых эффективных событий фестиваля. Еще через год питчингом начал обзаводиться каждый второй киносмотр страны. В 2012-м питчинг на «Кинотавре» наконец приобрел ту форму и содержание, ради которых его, в принципе, и стоило затевать. На отбор было прислано 324 проекта, из которых для публичной презентации отобрано 15 потенциальных фильмов. Из тридцати сценариев, участвовавших в питчингах в прошлые годы, двенадцать уже снято и еще три находятся в производстве. Это редкие показатели даже для Европы.

Питчинг как инструмент рынка характерен прежде всего для прозрачной, открытой, партнерской киноиндустрии, где продюсер готов открыть соинвестору все свои карты — от творческих до финансовых. Даже в такой достаточно закрытой институции, как Минкульт, сейчас задумываются о введении публичного питчинга в качестве замены конструкции закрытых голосований, в которых участвуют часто таинственные для участников конкурса эксперты.

Для того чтобы презентация была как можно более успешной, все годы на питчинг приглашался европейский профессиональный тренер-консультант, способный структурировать продюсерское выступление, сделать его выразительным и функциональным[1]. Сами презентации шли без перерыва в течение трех часов в день, затем небольшое авторитетное жюри выбирало лучший из представленных проектов. Единственное, что до 2012 года получал победитель

[1] В этом году тренером по питчингу выступил Мартен Рабартс, многие годы возглавлявший крупнейшую тренинговую программу для режиссеров, сценаристов и продюсеров в Европе — Binger Lab. Достаточно сказать, что в этом году на Каннском фестивале в разных программах участвовало более пятнадцати картин, которые в разное время развивали в Binger.

кроме самой возможности быть услышанным большой профессиональной аудиторией, — почетный диплом. В этом году удалось ввести отдельную секцию для дебютантов, организовать систему индивидуальных встреч авторов проекта с крупнейшими игроками рынка, а также вручить вполне ощутимые денежные призы. Огромную роль в организации питчинга-2012 сыграла продюсер программы Generation Campus Ирина Регер, без которой было бы невозможно осуществить все эти новшества.

Одним из существенных условий отбора участников всегда было наличие частичного финансирования каждого из проектов, что позволяло надеяться на то, что продюсер имеет достаточно серьезные намерения для его реализации, не ставит производство в прямую зависимость от денег потенциального инвестора. А так как у молодых режиссеров или продюсеров начальный капитал обычно отсутствует, то для дебютантов требовалось создать секцию с отдельным регламентом, позволяющим продавать свои идеи без имеющихся на проекте денег и производственных мощностей.

Введение такой секции позволило вдвое увеличить количество представляемых проектов — с семи до пятнадцати. Половина мест была отдана «опытным продюсерам» (с известной профессиональному сообществу биографией), другая половина — новым именам, за которыми стояли лишь успешные короткометражки, а в багаже — новый, любопытный киноматериал. На питчинге появились и денежные призы, предоставленные молодой амбициозной компанией Mall'er, — 300 тысяч рублей за первое место и 150 тысяч — за второе. Кроме того, благодаря партнерству нашего питчинга с Moscow Business Square один из проектов получал возможность быть представленным уже широкой международной аудитории на Московском МКФ.

Еще одно нововведение — индивидуальные встречи. Каждый из участников должен был составить идеальный список людей, с которыми он хотел бы встретиться в рамках питчинга (мы не ставили никаких ограничений), затем мы отправляли отобранные проекты людям из этого списка и составляли индивидуальное расписание для каждого участника и каждого эксперта. При всей внешней простоте этот практически не использовавшийся в России ход дал замечательные результаты для обеих сторон. Ведь обычно единственным моментом, когда продюсер или режиссер находится в минимальном контакте с вершителями киносудеб, — это само пятиминутное выступление перед всей аудиторией. Дальше реакция может последовать, а может и не последовать. Принципиально иное ощущение возникает у дебютанта, когда у специально выделенного ему на несколько часов стола, сменяя друг друга, присаживаются «великие» — Сельянов, Роднянский, Толстунов и другие. В ином случае за каждым из них участникам (особенно дебютантам) пришлось бы бегать несколько месяцев, и не факт, что погоня принесла бы хоть какой-то результат, а здесь сама смена мизансцены разговора означала некий поворот в драматургии беседы, ее интонации — как со стороны автора идеи, так и со стороны многоопытного кинодеятеля. После презентации о встрече просили люди, которых заинтересовало выступление участника на питчинге, и это также повышало его уверенность в собственных силах, убежденность в ценности собственного проекта.

Проекты дебютантов на питчинге вызвали гораздо больший интерес, чем фильмы, представленные взрослыми продюсерами. Мне кажется, что это закономерно: в принципе, процедура презентации должна давать больше места молодым и неизвестным. Какое-то время питчинг выполнял на «Кинотавре» функции профессиональной дискуссионной площадки, где продюсеры могли обсудить довольно широкий круг проблем. Сейчас многое изменилось: восстановились связи, появилось больше мест для общения кинематографистов — регулярно проводятся конференции, деловые игры, «круглые столы», возник целый ряд постоянно работающих ассоциаций, профессиональных объединений. Но при этом никак не увеличилось количество источников финансирования, доступных для крупных проектов. Ми-

нистерство, Фонд, несколько телеканалов и немногочисленные крупные прокатные сети — это все, куда сегодня может обратиться продюсер большого фильма.

Несколько лет назад можно было только мечтать о том, чтобы собрать в жюри представителей всех значимых для кино государственных и бизнес-структур[2]. Для того чтобы участие в питчинге продолжало быть интересным для крупных продюсеров, нужны новые игроки, доступ к которым пока не так очевиден, — фонды, частные инвесторы, международные продюсеры, фестивали, дистрибьюторы. Путь для развития питчинга сейчас только один — движение к расширению рынка. Именно с этой целью в 2012 году были отобраны проекты из стран СНГ и ближнего зарубежья, в которых история, герои или проблематика связаны с российскими реалиями или русским языком («Ленин», продюсеры О.Выбойченко, Ф.Друзин, Д.Бенс; «Таллин — Москва», режиссер Я.Конофальская). Зарубежные дистрибьюторы и продюсеры так-

[2] В жюри питчинга в этом году были А.Роднянский, С.Сельянов, В.Тельнов, М.Разбежкина, Е.Романова, С.Еремеева, В.Смирнов, С.Шумаков, А.Рязанцев, Н.Мокрицкая.

Александр Роднянский

же проявляют серьезный интерес к питчингу на «Кинотавре», и если в следующем году у фестиваля появится возможность пригласить подобных экспертов, для наших проектов откроются новые горизонты.

Документы и тексты, присланные для отбора на питчинг, дают возможность регулярно анализировать самые разные процессы, характеризующие состояние дел в нынешней российской киноиндустрии. В этом году материала было гораздо больше, так как за несколько месяцев мне пришлось рассмот-

На питчинге

реть около 900 проектов (400 заявок было подано на участие в лаборатории короткометражного кино, около 100 — на конкурс в сценарную лабораторию, более 300 — на сам питчинг, и еще несколько десятков я читала, будучи отборщиком Moscow Business Square). Некоторыми наблюдениями и размышлениями по поводу прочитанного хочется здесь поделиться.

Принято считать, что у нас в стране существует жесточайший сценарный кризис, что у нас нет режиссеров и нет авторов. Мне кажется, что у нас есть авторы — их просто сложно найти. У нас совсем неплохо обстоит дело с молодыми режиссерами — лаборатория короткометражного кино показала это вполне убедительно. Настоящая катастрофа — полное отсутствие молодых продюсеров.

Что такое настоящий продюсер? Это человек, сочетающий в себе навыки трезво мыслящего, ценящего деньги бизнесмена с чутьем, вкусом и интуицией, позволяющими по достоинству оценить чужое творчество. Это определенный тип личности, которому свойственны ответственность, готовность рисковать, социальная активность, зрелость, широта кругозора, страсть и азарт. Он знает, как найти и организовать свою команду, мотивировать людей и держать их в тонусе. Он должен не только найти проект и оценить его потенциал, но и понять, насколько будущий фильм опережает свое время, ведь выйти на экран ему предстоит только через два-три года.

Отсутствие продюсеров говорит не только о недостатке специалистов в конкретной области, но и о вымывании определенной человеческой формации. Комплекс качеств продюсера присущ именно тому типу личности, который последовательно уничтожался у нас на протяжении века. Инициатива, риск, ответственность, отвага, талант — все это последовательно гаси-

лось, часто выжигалось на каждом уровне. Возродиться людям такого внутреннего устройства, профессиональной и психологической ориентированности непросто. Для появления этой породы людей необходимо, чтобы на них возник спрос.

Судя по качеству сегодняшних выпускников, кинематографические учебные заведения на эту специальность по-прежнему отбирают послушных, предсказуемых, неярких исполнителей. Возникает ощущение, что на продюсерский факультет идут те, кто не смог по каким-то причинам поступить на режиссерский или сценарный. Вузы совсем не нацелены искать нестандартные индивидуальности. Тут действует скорее механизм отрицательной селекции. Именно в заявках молодых продюсеров регулярно встречается волшебная фраза «российский зритель соскучился по...» (комедии, доброму кино, мелодрамам, семейным ценностям — нужное подчеркнуть). Кто такой этот «российский зритель»? Ему пятнадцать, тридцать пять, шестьдесят восемь? Где он живет? Сколько у него денег, сколько классов образования? Скучает ли он по чему-нибудь и кто уведомил о его ощущениях вгиковского выпускника?

Безынициативный, управляемый, не имеющей собственной системы ценностей и ощутимой внутренней мотивации студент в принципе не знает, что ему хотелось бы сделать в жизни и в кино. Его научили рисовать смету, не имеющую никакого отношения ни к жизни, ни к экономике, — средняя стоимость «доброго фильма», судя по бумагам молодых продюсеров, составляет 5 миллионов долларов. Он где-то слышал, что неплохо было бы сделать семейный фильм. Ему кто-то сказал, что на него некие доброхоты могут дать деньги. И вот призрак продюсера обращается к призраку зрителя и высасывает из пальца фильм, который другому никогда не будет интересен.

Молодые продюсеры не имеют ни малейшего представления о той конкуренции, которая выстраивает реальность всей мировой киноиндустрии 2010-х годов. Сотни тысяч людей с камерами ежегодно снимают десятки тысяч фильмов, из которых тысячи талантливы и стоят копейки. В сотнях из них люди видят себя, собственные проблемы, портреты, возможные выходы из сложных жизненных ситуаций. При этом выпускники продюсерских факультетов свои проекты будто бы заимствуют из 70-х годов прошлого века, где нет crossmedia и crowd-funding, Vimeo и фотоаппаратов MARK2. А ведь именно продюсер способен перевернуть кинематографический мир, создать новые картины мира, которым подчинится аудитория, сформулировать иной, отличный от устаревшего заказ. Именно продюсер обладает творческими, коммуникативными и финансовыми возможностями для того, чтобы современная жизнь обрела на экране голос, визуальные очертания и даже, возможно, руководство к действию, а как минимум — диагноз.

Видимо, не случайно именно от молодых продюсеров мы не смогли отобрать ни одной (!) заявки на питчинг. В дебютной секции были представлены режиссеры без продюсеров, режиссеры, ставшие продюсерами собственных фильмов, молодые люди из бизнеса, решившие попробовать себя в новой сфере, успешные редакторы, занявшиеся продюсированием. Единственный многообещающий продюсер был у одного из проектов-победителей. Но он был не инициатором, а исполнителем проекта, на который его пригласил режиссер.

Оба денежных приза питчинга были вручены участникам дебютной секции. Первое место занял Всеволод Лисовский, представлявший киноальманах «Мне 20 лет. 2012», второе — режиссер Екатерина Телегина с проектом «Привычка расставаться». Право представить проект международным партнерам на Moscow Business Square заслужил проект из основной секции — «Главная роль», продюсеры О.Журавлева, А.Михалкова, А.Перова.

Киномода на альманахи сохраняется уже несколько лет, среди заявок на питчинг их было множество. Популярность этой формы в России понятна. Во-первых, кажется, что легче пробиться: по цене одного полнометражного

Анна Гудкова

фильма право на высказывание получают сразу несколько авторов — от трех до восьми. Во-вторых, вроде бы решается проблема выхода к зрителю — ведь организованного, системного проката короткометражного кино в России не существует.

Но есть и внутренняя причина: многие авторы не способны освоить длинную повествовательную форму, создать содержательное высказывание. На пятнадцать минут их, возможно, хватит, на девяносто — увы, нет. Среди причин этого изменившийся темп потребления визуальной и текстовой информации — на фестивалях уже соревнуются экстракороткие фильмы длиной до минуты, мы общаемся в чатах и обходимся эсэмэсками; деградация школьного образования, результатом которого стала полная неспособность анализировать, многомерно воспринимать и описывать мир и себя, вглядываясь в истоки и представляя перспективу. Репликой к этому разговору мог бы стать и любопытный набросок В.Уткина в «манифестном» номере журнала «Афиша» («Зачем вы пишете в твиттер?.. Столько дельных мыслей пропадает... Вы что, беспокоитесь, что вас не дочитают? Ну а как же вы еще узнаете, насколько хорошо вы пишете? И зачем вам читатель, который не захочет читать дальше?»).

Всеволод Лисовский, который придумал, организовал и собрал проект «Мне 20 лет. 2012», не продюсер по образованию. Он известен как автор идей, концепций, художественных событий. Название, отсылающее к знаменитому фильму Хуциева, выбрано точное. Участвуют в проекте актриса Ирина Вилкова, режиссеры Дмитрий Волкострелов и Светлана Стрельникова, Леонид Студенкин, Артур Топчян... Тексты для фильмов этого альманаха они писали сами или привлекали друзей и коллег, например драматурга Павла

Пряжко. Две новеллы из пяти уже почти закончены, остальные необходимо будет снимать или дорабатывать.

Уже существующие работы альманаха очень похожи на удачные короткометражки молодых режиссеров, которые можно увидеть на других фестивалях или при отборе на иные запущенные нами конкурсы. Кадр у этих авторов выглядит неумелым, неприглаженным, но при этом выразительным и точным (например, новелла «Че» И.Вилковой). Так передается ощущение неуюта, невстроенности человека в реальность, неспособность взаимодействовать с другими. Тут и инфантилизм, и подростковая боль, и равнодушие. Боязнь взрослеть и умирать, подчиняясь ненавистному чужому порядку. Очень часто молодые режиссеры — самоучки, порой совсем необразованные и ненасмотренные, даже если при этом числятся во ВГИКе или СПбГУКИТе. Эти молодые режиссеры и в самом деле изобретают свой собственный диковатый велосипед, их камера работает так, как будто бы законов нет и не было, а есть только эмоция, за которой наблюдает объектив. Но эта эмоция передается даже равнодушному зрителю.

Молодые режиссеры — в отличие от сверстников и даже совсем не юных продюсеров — делают свое кино не для абстрактного «российского зрителя», не пытаются попасть в некое «внешнее предложение». Они говорят только о том, что беспокоит и мучает исключительно их самих. Рассказывают о том, каково жить в спальном районе, чувствуя себя чужим этой человеческой среде («На районе», режиссер А.Караваев). О первой любви, когда тебе семнадцать («Челентано», продюсеры А.Зайцев, О.Гранина). О том, почему в двадцать пять лет ты все еще один, хотя прошел через десяток по-своему прекрасных романов («Привычка расставаться», режиссер Е.Телегина, исполнительный продюсер А.Акопян). Эти истории рассказаны очень конкретно, искренне и узнаваемо. Именно подобные фильмы имеют шансы завоевать внимание гораздо большего количества людей, нежели те, которые целенаправленно конструируются под «массового зрителя». Количество просмотров этих короткометражных работ в YouTube — наглядное тому доказательство.

Отбирая кандидатов для лаборатории короткометражного кино[3], мы объехали целый ряд российских городов — от Краснодара до Красноярска. Из четырехсот поданных на конкурс заявок отобрали сто, из которых могли оставить всего тридцать. Финальный конкурс было решено провести в форме того же питчинга, для чего в течение месяца мы облетели города, откуда было получено наибольшее количество хороших текстов. Это был ценный и содержательный опыт, продемонстрировавший: чем дальше от Москвы, тем ярче люди, тем сильнее в них внутренняя мотивация вхождения в профессию, готовность слушать и воспринимать, включенность в современный кинематографический и социальный контекст. Одно из наиболее заметных и важных отличий авторов из регионов от их живущих в Москве коллег — абсолютная погруженность жителей провинции в актуальный материал. Их волнуют живые истории, происходящие здесь и сейчас, моральный выбор, который ежедневно приходится совершать им самим, их друзьям и ровесникам.

Вот один характерный сюжет, который представил на конкурс Б.Долгих из города, построенного вокруг завода «Карабашмедь». Там фантастический, абсолютно космический пейзаж: оранжевые озера, фиолетовые елки, алая трава. С точки зрения экологии и здоровья жителей это одно из худших в России мест. Молодой журналист живет в этом моногороде. Его мать — в кри-

[3] Лаборатория короткометражного кино была придумана и запущена организаторами международной образовательной программы Generation Campus и проектом «Культбюро». В рамках программы тридцать молодых кинорежиссеров проходят обучение у профессионалов киноиндустрии, а после рынка проектов, который пройдет в октябре 2012 года, лучшие авторы получат деньги на производство созданных в рамках лаборатории короткометражных работ. Подробнее о лаборатории можно прочесть на сайте www.kultburo.ru

тической стадии рака, заработанного на градообразующем и отравляющем все вокруг химкомбинате. Герой отчаянно ищет деньги, чтобы вывезти мать на лечение за границу. Однажды директор предприятия предлагает ему огромный гонорар за хвалебную статью о химкомбинате, которая поможет убедить инвесторов вложить деньги в дальнейшее развитие вредного производства. Журналист встает перед выбором: спасти мать — но при этом угробить десятки и сотни таких же, как она, или рассказать правду об этом источнике зла, лишив мать надежды, а весь город — средств к существованию?

Даже интонационно подача текстов в Москве и регионах отличалась: москвичи вальяжны, уверены в себе, у них, как правило, есть несколько историй, из которых им трудно выделить наиболее важную. Их эмоциональное состояние можно описывать как «ушел трамвай — подожду следующего». Их волновало не то, будет ли их история услышана, а то, как они выглядят на публичном выступлении. От сюжетов оставалось впечатление необязательности и невнятности — тысячная экранизация рассказа Чехова, сексуальные эксперименты с непременным инцестом, бесконечные ретроистории конца советской эпохи.

Когда на Каннском кинофестивале в этом году мы смотрели фильм Кена Лоуча «Доля ангелов», первые сорок минут я думала только о том, что каждый кадр этой картины можно было бы снять в любом российском городе. О том, что этого героя — парня, уже осужденного один раз за хулиганство и отчаянно ищущего способ выбраться из замкнутого круга, подняться с социального дна, — я каждый день встречаю на улице, но почти никогда не вижу на российском экране. Очевидно, этому есть историческая причина: долгие десятилетия в советском государстве было запрещено изучать собственное общество. Фильмы, похожие на «Три дня Виктора Чернышева» (1968) Марка Осипьяна, по-прежнему остаются редчайшим исключением. Сегодня именно люди из провинции пытаются снимать такое кино, чрезвычайно важное для самоанализа нации.

В отличие от москвича, за человеком из провинции обычно не стоят ни среда, ни родители, ни связи. Главное, чем он дорожит, — это его идея, история. Он бьется за то, чтобы быть услышанным. И парадоксальным образом именно его частная боль оказывается всеобщей, общественной, современной. Имеющей шансы на международный успех.

На конкурс в нашу сценарную лабораторию приходили тонны заявок, героями которых становились «гламурная студентка и бедный ученый». При этом авторы, совершенно очевидно, никогда не видели ни гламура, ни ученых. Удивительно, что люди, имеющие дело со словом, с текстом, не чувствуют, что, воспроизводя чужое, перерабатывая штампы, они будто бы не существуют, от них не остается никакого следа.

Хороший тренер по питчингу обязательно скажет участникам: «Аудитория должна почувствовать, ощутить вашу персональную связь с историей, ваше непреодолимое желание снять это кино — и понять, что никто, кроме вас, этот фильм снять не может и не должен». С одной стороны, это хрестоматийные, очевидные вещи: хорошее кино должно быть личным. С другой — обилие сконструированных сюжетов, подразумевающих несуществующего в природе «среднего зрителя» («не меня», «не моих друзей и знакомых», «быдло»), говорит о том, что сравнительно небольшое количество сценаристов и режиссеров готовы сегодня уважать аудиторию, как самих себя.

Абсолютно личным был проект второго призера питчинга — молодого режиссера Екатерины Телегиной «Привычка расставаться». Специально для презентации она сделала ролик к своему будущему проекту, выразительно и ясно представляющий, какой именно фильм она хотела бы сделать. «Привычка расставаться» — история молодой женщины, которая, пытаясь разобраться в отношениях с мужчинами и с собой, решает провести опрос среди своих бывших с целью выяснить причину каждого разрыва. Телегина стала чемпионкой по количеству состоявшихся индивидуальных встреч — продюсеры

записывались к ней в очередь. Результат: сейчас фильм находится в запуске в одной из крупнейших российских кинокомпаний.

Еще одна популярная на питчинге история — проект режиссера Нигины Сайфуллаевой «Штормовое предупреждение». Будущий фильм — о том, как две девицы отправляются в Крым, чтобы познакомиться с отцом одной из них, которого дочь никогда не видела. И снова причина, по которой Нигина работает над этим проектом, — ее желание разобраться в собственной жизненной истории и семейных отношениях.

Победители и куратор питчинга Анна Гудкова

В финале питчинга члены жюри решили высказать свои соображения по поводу представленных проектов. Опуская вдохновляющие реплики, хотела бы отметить два замечания, которые мне показались значимыми, заслуживающими отдельного обсуждения. Сергей Шумаков, руководитель телеканала «Культура», задался вопросом, почему среди участников оказалось так много женщин и соответственно женских историй. Но в момент отбора мы меньше всего обращаем внимание на пол участника. На самом деле проектов, представленных женщинами, было меньше половины. Но характерно само ощущение: женщин «слишком много», они занимают много времени, внимания, пространства. Любопытно, что на Каннском фестивале в этом году широко обсуждалась обратная ситуация — очевидное, зияющее отсутствие женщин среди лауреатов и призеров, чуть ли не мужской шовинизм отборщиков и судей. Это, видимо, означает, что активность и «засилье» женщин в кинематографе, скорее, черта российской действительности.

В любом конкурсе, какой бы мы ни объявляли, женщин оказывалось как минимум втрое больше, чем соревнующихся мужчин. Мужчины не выносят ситуации конкуренции, ждут приглашения и «ухаживаний». Из пяти сценаристов, которым предложат работу, три женщины, и именно они готовы писать и переписывать, уточнять, дорабатывать и доводить проект до ума. Мужчина же, грубо говоря, «сольется» на середине. Среди редакторов в кинокомпаниях 98 процентов — женщины. На фестивалях работают сплошь женщины. Среди продюсеров — причем успешных, состоявшихся — женщин все больше и больше. В жюри питчинга в этом году были Сабина Еремеева и Наталья Мокрицкая, среди участников в разные годы — Елена Яцура, Елена Гликман, Анна Михалкова, Екатерина Филиппова. В последнее время мне все больше кажется, что профессия продюсера в современном кино и впрямь приобретает женское лицо. Там, где мужчины впадают в истерику, ленятся, устают,

капризничают, не хотят рисковать, брать на себя ответственность, работать в команде и договариваться, женщины способны уступить, понять, признать чужой талант, быть дипломатичными и терпеливыми. Пробовать новые и новые варианты, пробивать их, проигрывая, не сдаваться, учиться у другого.

Сразу несколько членов жюри упрекнули проекты в «телевизионности». Когда речь заходит о критериях, отличающих продукт для большого экрана от истории для телепросмотра, обычно все сводится к эмоциональному воздействию крупной киноформы на зрителя либо к параметрам бюджета, которые все труднее бывает разграничить: ведь недорогое кинопроизводство может принести большие деньги, а амбициозный телепроект — с треском провалиться.

Каждый молодой режиссер и продюсер бесконечными часами смотрит свежие зарубежные телесериалы, отдавая этому занятию уже гораздо больше времени, чем, скажем, фестивальным кинопросмотрам. Все обсуждают перипетии последних серий «Безумцев», «Доктора Хауса» или «Обмани меня». Высокий уровень европейского и американского телепроизводства — вещь очевидная и не нуждающаяся в доказательствах. При этом в Англии, например, именно для телевидения снимаются среднебюджетные фильмы, в сюжете которых затрагиваются самые болезненные, сложные и актуальные проблемы общества — от массовой безработицы до городских погромов. И именно такой уровень разговора формирует и европейского телезрителя, и европейское киносообщество. В России же продюсеры зачастую, обнаружив нового автора, начинают немедленно приводить его историю, привлекательную именно своей оригинальностью, свежестью, нестандартностью, к некоему трафарету, к тому, что они уже видели, делали, продавали. Чтобы произвести даже не телевизионный фильм, а телеконтент.

В полной мере оценить результаты питчинга на последнем «Кинотавре»-2012 мы сможем в следующем году, когда часть фильмов будет уже снята и, надеюсь, представлена в фестивальной программе. Но уже сейчас можно сказать, что партнеров нашли десять проектов из пятнадцати представленных. «Главная роль», прошедшая на Moscow Business Square, нашла копродюсеров, оценивших международный потенциал биографической новеллы Михаила Козакова «Мне Брамса сыграют...». Важно, что на питчинге между участниками всегда устанавливаются и эффективные «горизонтальные» связи, способные развиться в долгое и плодотворное сотрудничество.

Начиная питчинг, обычно думаешь о тех, кто должен был бы стать его идеальной аудиторией, к кому должны обращаться участники. Сейчас я поняла, что это некие идеальные, практически не существующие сейчас у нас молодые продюсеры. Спрос на людей подобной формации в России сегодня настолько велик, что они непременно начнут появляться один за другим. Хотя пока, безусловно, и выступления на питчинге, и написание необычных сценарных текстов, и выдумывание новых образовательных кинематографических программ, адресованных социально зрелой аудитории, немножко похожи на гадание у зеркала с традиционной поговоркой «Суженый-ряженый, приди ко мне ужинать...».

КСЕНИЯ ЛЕОНТЬЕВА

Где и как мы смотрим кино

Опрос

Осенью 2011 года компания «Невафильм Research» выступила инициатором всероссийского исследования аудитории кинотеатров, к участию в котором были приглашены все кинопоказчики страны. Самое деятельное участие в проведении анкетного опроса в своих кинотеатрах приняли волонтеры: они агитировали зрителей заполнять анкеты, провели первичную обработку результатов, которые затем сотрудники «Невафильм» агрегировали в единой базе. К участию в исследовании допускались кинотеатры на основе репрезентативной выборки по федеральным округам России и по численности населения в городах проведения опроса. Всего в исследовании участвовало 77 кинотеатров, находящихся в 63 городах России и двух городах Казахстана. Там в общей сложности было собрано свыше 13 тысяч анкет.

Полученный материал был дополнен телефонным и интернет-опросами. Таким образом опрашивалась еще и аудитория, которая в принципе давно не ходит в кинотеатры, но при этом живо интересуется кинематографом. В ходе телефонного опроса было собрано более 2,5 тысячи анкет в 78 городах России. Вероятность отбора того или иного города для опроса зависела от размера населенного пункта. Еще 1,8 тысячи анкет было собрано в Сети. Опрос проводился на двух интернет-сайтах, а его реклама размещалась на страницах киногрупп «ВКонтакте», на самом популярном сайте о кино в России «Кинопоиск» и на его дочерней странице в социальной сети Facebook.

Всего с учетом всех процедур исследования было заполнено 18 105 анкет в 335 городах.

Цель этой беспрецедентной по масштабу работы — изучить особенности кинопотребления российской аудитории, выявить возможности привлечения новых зрителей в кинотеатры. Дополнительные задачи — дать оценку узнаваемости легальных ресурсов для просмотра фильмов в Сети, сопоставить их популярность с нелегальными ресурсами, а также определить, какое отношение к отечественному кино сложилось в российском обществе к концу 2011 года.

В основе исследования лежали следующие принципы: респонденты в зависимости от типов кинопотребления делились на тех зрителей, кто смотрит кино любым способом, и тех, кто ходит в кинотеатры; в зависимости от интенсивности кинопотребления (от гиперактивных до пассивных и случайных) выделялись и сравнивались качественные характеристики каждой такой категории, выявлялось не только потенциальное (самооценка), но и реальное поведение зрителей.

Основные результаты

Сенсационным итогом опросов стало то обстоятельство, что лишь 21 процент жителей городов, в которых есть современные кинотеатры, в настоящее время ходят в них не реже одного раза в год. В то же время среди посетителей кинозалов преобладали те, кто бывает там два-три раза в месяц, — их доля составила 41 процент, тогда как доля активных кинозрителей, посещающих кинотеатры почти каждую неделю, составила 29 процентов. Остальные 30 —

пассивная и случайная киноаудитория, предпочитающая смотреть фильмы на большом экране не чаще двух раз в квартал[1].

Респонденты, опрошенные в кинотеатрах страны и в Рунете, оказались более активными зрителями, чем те, кто давно не ходил в кинозалы: процент зрителей, которые смотрят три и более фильмов в неделю, при опросе в кинотеатрах составил 54 процента, по телефону — 45 процентов, в Интернете — 55. Если же говорить о среднем российском зрителе, то всего он смотрит до четырех фильмов в неделю, не менее шестнадцати в месяц, но только два из них в кинотеатре. И при этом аудитория Рунета оказалась не менее активной в отношении частоты кинопросмотра, чем аудитория кинотеатров.

Интенсивность кинопросмотра в России с помощью различных ресурсов: в кинотеатре, по ТВ, в Интернете и пр. (декабрь 2011 года)

Источник: «Невафильм Research»
(по данным телефонного опроса 2,8 тысячи жителей городов, в которых есть современные кинотеатры, опроса 13 тысяч посетителей кинотеатров и 1,8 тысячи интернет-пользователей)

Качественные отличия

Качественные характеристики различных по интенсивности кинопотребления групп определялись в ходе исследования при помощи списка суждений, из которых опрашиваемым предлагалось выбрать те, с которыми они согласны.

[1] По терминологии исследования классификация кинозрителей по интенсивности посещения кинотеатров выглядит так:
— гиперактивные кинозрители — это те, кто смотрит в кинотеатре несколько фильмов в неделю,
— активные посещают кинотеатр 3—4 раза в месяц,
— умеренные — 1—2 раза в месяц,
— пассивные — 1—2 раза в квартал,
— случайные — раз в полгода и реже,
— бывшие последний раз в кинотеатре более одного года назад.

Опрошенные в кинотеатрах гиперактивные кинозрители предсказуемо предпочитают смотреть фильмы на большом экране. Так ответили 54 процента респондентов этой категории публики, тогда как для пассивных и случайных кинозрителей большой экран вдвое менее значим — 24 и 17 процентов соответственно. Умеренные зрители ответили, что они обычно не ходят в кинотеатры, а ждут, пока картина появится в Интернете, чтобы ее бесплатно скачать. Среди гиперактивных и активных зрителей этот процент значительно ниже. Среди гиперактивных и активных кинозрителей меньше тех, кто в последнее время сократил свой интерес к полнометражным лентам, но стал смотреть больше сериалов. Кроме того, зрители, редко посещающие кинотеатры, значительно чаще других предпочитают смотреть фильмы в комфортных условиях у себя дома.

Другое важное отличие различных категорий зрителей касается репертуара. Те из них, кто редко ходит в кинотеатры, более внимательно относятся к выбору фильма. Они изначально знают, всегда планируют то, что собираются посмотреть. Тогда как активные и гиперактивные зрители могут пойти в кинотеатр, не имея информации о текущем репертуаре. При этом гиперактивные, активные и умеренные кинозрители больше, чем пассивные и случайные, предпочитают картины в 3D и со спецэффектами.

Умеренные зрители чаще других смотрят фильмы на ноутбуке или другом мобильном устройстве. Несмотря на то что они довольно редко посещают кинотеатры (1—2 раза в месяц), 31 процент из них являются гиперактивными зрителями — через различные каналы они смотрят кино практически каждый день. Именно они являются потенциальной аудиторией как для кинотеатров, так и для интернет-сервисов. То же самое справедливо в отношении пассивных кинозрителей. Важно отметить, что умеренные проявляют такой же интерес к 3D-фильмам, как и активные. Их в целом устраивает репертуар кинотеатров, и ходят они туда реже активных по независящим от афиши причинам. Во-первых, они более зависимы от времени, во-вторых — от финансовых ресурсов (35 процентов этой группы опрошенных ответили, что считают цены на билеты слишком высокими, тогда как среди гиперактивных зрителей так думают 25 процентов). Кроме того, умеренные зрители более других зависимы от того, есть ли с кем пойти в кино.

Зрители сайта «Кинопоиск.ру»: а) предпочитают смотреть фильмы на языке оригинала или с субтитрами, б) любят смотреть фильмы на большом экране, в) всегда заранее выбирают, на какой фильм пойти, но г) их не устраивает, что в кинотеатрах показывают много фильмов в формате 3D и отсутствует возможность большого выбора. Аудитория сайта «ВКонтакте» — это зрители, которые: а) предпочитают смотреть фильмы дома, б) ходят в кино только в компании, в) заранее выбирают, на какой фильм пойти, г) ждут, пока фильм появится в Интернете, чтобы его скачать.

При этом выяснилось, что публика сайта «ВКонтакте» в целом смотрит меньше фильмов в течение недели, чем респонденты той же возрастной группы, заполнившие анкету в кинотеатре. А вот аудитория «Кинопоиска» в целом смотрит больше фильмов в течение недели, чем респонденты, заполнившие анкету в кинотеатре. Таким образом, посетители сайта «Кинопоиск» являются самыми активными зрителями из всех опрошенных респондентов в ходе всего этого исследования.

Среди аудитории сайта «ВКонтакте» преобладают пассивные и случайные кинозрители (58 процентов респондентов), а среди аудитории сайта «Кинопоиск» таких 41 процент, тогда как в публике кинотеатров доля пассивных и случайных кинозрителей составила 31 процент. В то же время с помощью сайта «ВКонтакте» мы смогли выйти на группу кинозрителей, которая была мало представлена в кинотеатрах и практически совсем отсутствовала при опросе по телефону, — это активные пользователи интернет-сайтов, предоставляющих возможность просмотра полнометражных фильмов.

Где смотрят кино?

Посетители кинотеатров, бывшие кинозрители и интернет-киноманы, как показало исследование, предпочитают и разные каналы просмотра фильмов. Так, если театральные зрители, наряду с просмотром в Интернете, заинтересованы в трансляциях картин на бесплатном ТВ, а также в записях на дисках, то респонденты, опрошенные в Интернете, предпочитают бесплатные сайты, поставляющие далеко не всегда лицензионный видеоконтент. Опрошенные же по телефону давно не бывавшие в кинозалах зрители обычно смотрят фильмы по телевизору (74 процента). Для 62 процентов из них бесплатное телевидение является одним из основных каналов просмотра полнометражных лент, а для 37 процентов — платное ТВ.

Каналы кинопросмотра посетителей кинотеатров и интернет-пользователей России (декабрь 2011 года)

Источник: «Невафильм Research»
(по данным опроса 13 тысяч посетителей кинотеатров и 1,8 тысячи интернет-пользователей)

При сравнении каналов кинопросмотра были замечены отличия между потенциальным и реальным поведением. Оказалось, что респонденты меньше ходят в кинотеатр и смотрят телевизор, чем они думают, и чаще используют бесплатные интернет-сайты для просмотра фильмов. При опросе в кинотеатре 45 процентов зрителей ответили, что хотя бы два из трех последних фильмов они посмотрели в кинотеатре, хотя на вопрос «Как Вы обычно смотрите фильмы?» так ответили 70 процентов респондентов. При опросе в Интернете показатель потенциального оценочного, символического поведения составил 47 процентов, а реального — только 19.

Демонстрируемые зрителями данные по бесплатному и платному телевидению и по платным сервисам «видео по запросу» тоже оказались завышенными: очевидно, что ответы о действиях в отношении этих каналов не соответствовали реальной частотности их использования. Практика обращения к платным ресурсам, даже при наличии доступа к ним, является пока не очень распространенной в России. А вот степень приверженности к бесплатным сайтам респонденты склонны занижать. Даже интернет-аудитория фактически смотрит намного больше полнометражных фильмов бесплатно в Сети, чем сама же об этом думает.

Наиболее популярными ресурсами в Интернете для просмотра полнометражных фильмов оказались торренты — 76 процентов, и социальная сеть

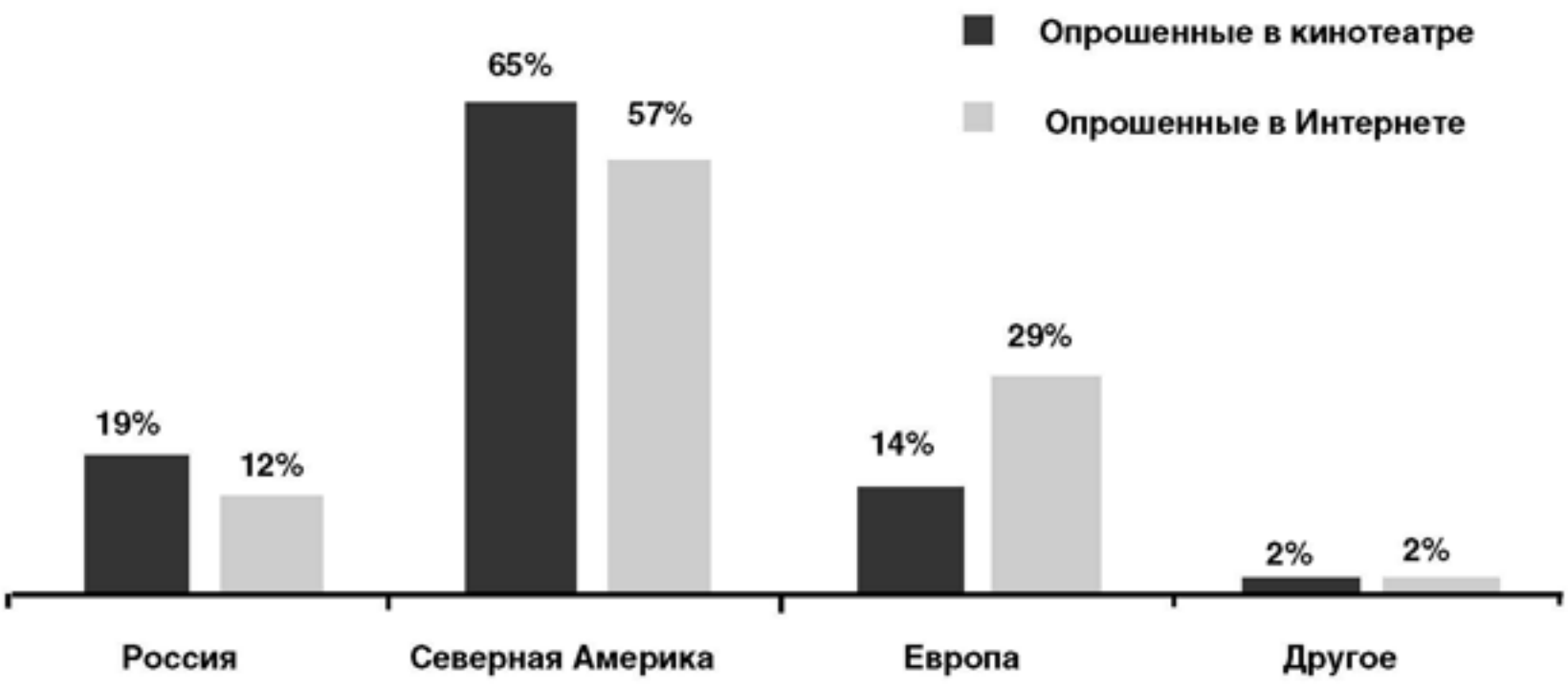
«ВКонтакте» — 67. На третьем месте локальная сеть — 26 процентов. Все они являются ресурсами, используемыми для нелегального доступа к контенту, и бесплатны для пользователей. При этом взрослая аудитория чаще обращается к легальным и платным ресурсам, в то время как молодая — к бесплатным, содержащим нелегальный контент.

Что смотрят?

В анкетах, которые использовались при опросе в кинотеатрах и в Рунете, респондентам было предложено назвать три последних фильма, которые они посмотрели, и указать, при помощи какого канала этот конетент был получен. Анализ этих ответов был завершен только к июню 2012 года: в 18 тысячах анкет было указано более 35 тысяч названий фильмов, из которых после обработки осталось 3 тысячи. При этом лишь 323 фильма (11 процентов списка) были упомянуты более десяти раз. Их назвали в общей сложности 83 процента зрителей. Тогда как оставшиеся 2677 наименований (89 процентов) собрали около 17 процентов просмотров. Таким образом, «длинный хвост» российского кинопотребления оказался в восемь раз длиннее его «головы».

Была подтверждена выявленная ранее разница между театральной аудиторией и любителями кино в Рунете: интерес последних к кинематографу менее поверхностный. Так, опрошенные в Сети смотрят больше старых фильмов (44 процента просмотренных ими кинолент были сняты до 2010 года). Кинолюбители в Рунете в большей степени предпочитают европейское кино (29 процентов — против 14 среди зрителей в кинотеатрах) и более критичны к российской продукции.

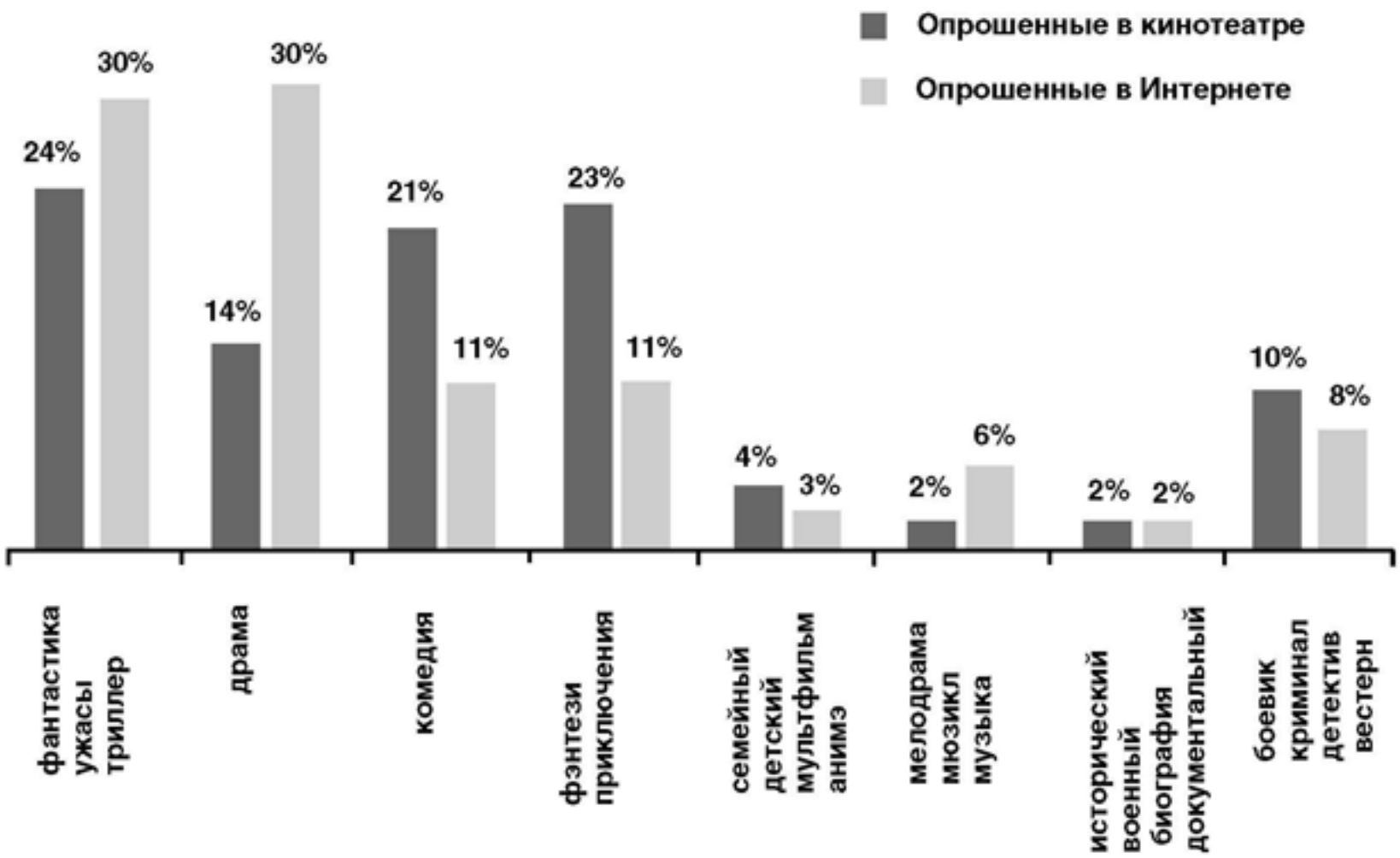
Что смотрят кинозрители и любители кино в Рунете: страны производства



Источник: «Невафильм Research»
(по данным телефонного опроса 2,8 тысячи жителей городов, в которых есть современные кинотеатры, и опроса 13 тысяч посетителей кинотеатров)

Они также обращаются к более серьезным жанрам: драма собрала 30 процентов просмотров среди интернет-пользователей и 14 — среди посетителей кинотеатров, у которых более популярны комедии и приключения — 20 процентов просмотров против 11 среди интернет-пользователей.

Что смотрят кинозрители и любители кино в Рунете: жанры



Источник: «Невафильм Research»
(по данным опроса 13 тысяч посетителей кинотеатров и 1,8 тысячи интернет-пользователей)

Бесплатные сайты в Интернете, эфирные телеканалы и видеодиски (DVD, BD) являются теперь основными каналами для просмотра старых европейских картин — драм, мелодрам и музыкальных фильмов.

	КИНОТЕАТР	ТЕЛЕФОН	ИНТЕРНЕТ
Они хуже, чем фильмы предыдущих лет	**16.2%**	**37.4%**	**10.5%**
Они стали лучше, чем фильмы предыдущих лет	**23.3%**	**19.8%**	**15.0%**
Как были неважными, так и остались	**16.0%**	**5.9%**	**39.6%**
Продолжают мне нравиться так же, как и раньше	**21.1%**	**12.6%**	**8.4%**
Затрудняюсь ответить	**23.4%**	**24.3%**	**26.6%**

Российское кино

Во всех трех опросах респондентам был задан вопрос о том, как они относятся к российским фильмам, вышедшим на экраны в последние два года. Выяснилось, что аудитория кинотеатров более положительно оценивает российские фильмы, чем респонденты, опрошенные по телефону или в Ин-

тернете. Это объясняется тем, что основная часть принявших участие в телефонном опросе — люди в возрасте старше 50 лет. Взрослая аудитория оказалась менее терпима к современным российским кинокартинам, и эта тенденция отчетливо прослеживалась во всех трех опросах.

Таким образом, проведенный «Невафильм Research» при активном участии российских кинопоказчиков опрос кинозрителей стал первым опытом консолидации участников кинорынка с целью понимания всех сегментов отечественной киноаудитории. Результаты этого эксперимента показали: наш кинотеатральный зритель по-прежнему достаточно молод и непритязателен. Его вполне устраивают фильмы в 3D и со спецэффектами. Пожилая аудитория давно ушла к телевизорам, в том числе на платные каналы, она не слишком жалует современное отечественное кино. Видеодиски пока все еще достаточно популярны среди россиян — на них фильмы смотрят не меньшее число людей, чем на бесплатных телеканалах. Так что слухи о конце этого рынка пока несколько преувеличены.

Наиболее серьезной угрозой для кинотеатров становится Интернет. В то же время он предлагает все больше возможностей продюсерам и дистрибьюторам: здесь обитает наиболее взыскательная публика, предпочитающая фильмы в оригинале, сложные жанры и европейское производство. И хотя легальные сервисы видео по запросу в Интернете пока не столь известны публике, как торренты и прочие нелегальные каналы киноконтента, взрослая платежеспособная аудитория уже сейчас готова платить за фильмы в Сети.

О П Ы Т

Алексей Мизгирев

АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ:

«Свобода для…»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Тамара Дондурей. Помню, как вы рассказывали, что однажды, учась во ВГИКе, стали свидетелем истерики случайной попутчицы в поезде: именно она спровоцировала вас написать сценарий «Бубна, барабана» про библиотекаршу Катю. «Конвой» — не менее сильная, но на сей раз мужская драма. Как она возникла?

Алексей Мизгирев. Сюжет вырос из какого-то другого замысла. Я хотел снять очень эмоциональный фильм. Мне казалось, что сцены, в которых раздавят, «укатают в асфальт» человеческую невинность, странным образом срезонирует со временем. Дело даже не в насилии, а в моем ощущении действительности — в полном обесценивании человеческого «я», стремящегося к нулю. Страшна не агрессия, а способ существования: ощетинившись, куда-то лететь. Побег из армии — это тяжкое преступление, но мне было важно, чтобы он не походил на дезертирство, а воспринимался, скорее, как шалость. Я предполагал, что часто так оно и есть. Консультанты фильма подтвердили: офицеры действительно ездят за солдатами еще с советских времен. В восьми случаях из десяти беглецы возвращаются. Для меня важна была не траектория движения героев, но целостность и глубина истории.

Т.Дондурей. Главная героиня «Бубна, барабана» Катя продавала в поезде украденные из библиотеки книги, которые были никому не нужны. В «Конвое» предметом кровавого торга становятся украденные казенные деньги. Примета другого времени?

А.Мизгирев. Как говорил мой мастер во ВГИКе режиссер Вадим Абдрашитов: «Деньги — материя грубая, которая всегда интересна». Потом оказывается, что эти украденные девятнадцать тысяч никому не нужны. В «Конвой» вошли почти все снятые сцены, такого со мной прежде не случалось. Даже в моем дебюте были не вошедшие в картину эпизоды. В «Бубне, барабане» таких сцен было много. Все они касались социальной составляющей: денег, невыплат зарплат. Я их все вырезал, потому что мне казалось, что принципиально состояние, а не конкретные реплики. В «Конвое» я даже не стал писать эпизоды, которые объясняли бы происходящее как социальную реальность. Дескать, невыплаты зарплат в армии приводят к тому, что офицеры излишне строги с солдатами. Все эти подробности фильм не исчерпывают и не являются территорией художественного кино — документального, может быть. На мой взгляд, «Конвой» вообще фильм не про армию, точно не про сапоги, плац, устав или сложную жизнь новобранцев. Меня волновало не как офицер жестко относится к солдату, но как человек — для того чтобы увидеть рядом дру-

гого человека — должен быть чудовищно потрясен. Мне кажется, государство должно поддерживать фильмы, в которых заложен вопрос зрителей к самим себе: что с нами происходит? Государство дает мало денег, но я никогда не ругаю продюсеров, миллион долларов — это очень скромная сумма для профессионального кино, когда все делается на крови, хотя на самом деле это огромная цифра.

Т.Дондурей. В драматургии, в стилистике «Конвоя», как и «Бубна, барабана», чувствуется некоторая условность.

«Конвой», режиссер Алексей Мизгирев

А.Мизгирев. В профессиональном смысле это правильная характеристика, я действительно не снял «Похитителей велосипедов». Но у нас, к сожалению, условность часто понимают как вымысел. Мне хотелось сохранить узнаваемую, в том числе и языковую, среду. Если в «Конвое» есть какие-то страшные вещи, то только потому, что речь идет о живых людях. В картине много сленга, не современного, а почти уголовного.

Т.Дондурей. После премьеры «Кремня» реплики героев разошлись на цитаты. В «Конвое» анекдоты играют очень важную роль в понимании характеров.

А.Мизгирев. В фильме почти нет мата. Все герои — от милиционера до мальчишки-солдата — говорят на какой-то дикой смеси армейского, уголовного и уличного сленга. Это к вопросу о том, как *«я рвался на фестивали»*: раз наши не понимают, то уж западная публика тем более не поймет. Например, далеко не все знают, что «дизель» — это дисциплинарный батальон. Однако именно такие слова конкретизируют персонажей. Для меня было принципиально, как нелепо сбежавший парень Артем пытается иронизировать, а не срубает людей в хохот, как цирковой клоун. Я искал старые, переставшие быть остроумными анекдоты, пока не понял, что Артем все время рассказывает один анекдот, варьируя его персонажи. Он не просто жертва, но чувствует, что делает, — будет продолжать шутить и «прыгать вороной».

Т.Дондурей. В «Кремне» вы открыли Евгения Антропова, он у вас и тут появляется. А как вы нашли актера Азамата Нигманова, который сыграл Артема? Его обаяние привнесло в фильм щемящую интонацию.

А.Мизгирев. У Антропова изменилась мускулатура, в «Конвое» он сыграл не менее важную, пусть короткую роль, буквально находясь на пределе. Моя ассистентка по актерам принесла фотографии Азамата на второй день после за-

пуска проекта. Я не сразу пригласил его на пробы. В жизни Азамат совсем не похож на своего героя в фильме. Он высокий, красивый казах и степной принц, его следовало бы посадить на коня и везти в сопровождении охранников, как жемчужину. Мне вообще кажется, что непрофессионал не может решить поставленные режиссером задачи. Я снял три картины, а кто-то тридцать три, но убежден, что у нас есть все артисты. Например, Руслана Доронина, которая сыграла Тамару, сразу было понятно, что именно она нужна для этой картины: красивая и некрасивая, желанная и нежеланная, но при этом

«Конвой»

удивительно страстная, наполненная. Актеры у нас сегодня, как известно, не влияют на сборы фильма. Это телевизионный зритель, листая каналы, должен за что-то зацепиться, когда между той или иной кнопкой пролетает канал, а глаз все равно опознает лицо любимого артиста.

Т.Дондурей. В ваших фильмах нет однозначно плохих или хороших персонажей, у каждого из них своя скрытая травма. В «Бубне, барабане» Катя боялась крови. В «Конвое» капитан не чувствует боли: режет и обжигает руку. Можно ли сказать, что ваши герои — узники трагедии прошлого, а в настоящем не живут, но существуют и лишены будущего?

А.Мизгирев. Мне хотелось снять картину, для которой отсутствие будущего оказалось началом. Мне было важно, чтобы капитан прошел путь через потрясение от состояния полного ожесточения, равнодушия к соучастию в судьбе мальчика, которого на его глазах растоптали. Мне нужен был персонаж, который, увидев это, изменится. В этом смысле «Конвой» — это все-таки история про капитана. Я стремился к тому, чтобы в финале у него появилась мотивация жить, а не новая жена, дети или уютная квартира. В «Бубне, барабане» Катя совершала самоубийство, казалось бы, лишая себя будущего. Но она шла на этот безумный поступок не из-за депрессии, она восставала против действительности. Я считаю, что если человек совершает поступок, он уже готов что-то изменить. Вот, например, люди в нашем метро не видят друг друга, они словно идут сквозь тебя.

Т.Дондурей. Я заметила, что в Москве люди входят в вагон метро, часто не дожидаясь, пока из него выйдут другие пассажиры.

А.Мизгирев. Что должно произойти, чтобы один человек осознал присутствие рядом другого? Только потрясение. Я живу недалеко от «Мосфильма».

Часто наблюдаю, как припаркованные к обочинам узкой дороги машины останавливают движение. Никто из водителей не готов уступить путь, поискать возможность объезда по кругу.

Т.Дондурей. В этом месте регулярно бьются автомобили?

А.Мизгирев. Они не бьются, а каждый день, как в басне Михалкова про двух баранов, встают напротив друг друга. Выскакивает какая-нибудь женщина,

«Конвой»

прячется в магазине, но ведь она, сволочь, не отъедет. На оживленной улице скапливаются грузовики. Мужики начинают волноваться, гудеть. Никто из участников аттракциона не прижмется, не пропустит, чтобы потом спокойно проехать: «Как это меня унизили? Почему это меня должны унижать?» Машины там совсем не «Жигули», но стоят как вкопанные.

Т.Дондурей. Раз уж мы заговорили о Москве, то не могу не спросить вас о социальной активности, которая захлестнула наш город в последнее время. Как вы к ней относитесь?

А.Мизгирев. Мне кажется, что одним из главных достижений постперестроечного периода является возможность быть свободным внутри, доверять собственной точке зрения. Знаешь, в Германии, где сильны традиции великой философии, поэзии, публицистики, как говорят немцы, есть архаическая свобода «от» и главная — свобода «для». Свобода «внутри» понимания, организации, системы. Митинги показали, что у нас есть люди, которые способны мыслить самостоятельно. Их чувство возмущения не было спущено сверху, но росло изнутри, из этого осознания внутренней свободы. Пусть оно еще не окрепло, но не стоит его продавать в парламенте ради мест для либералов. А надо оберегать, в том числе такими картинами, как «Конвой», какими-то другими, в которых есть выражение боли. Для меня как для зрителя ценно, когда в фильме я могу увидеть действительность, схожую с моим опытом. А сейчас, по-моему, произошло страшное: если мы будем обсуждать власть, если про нее вообще надо говорить, то у нее пропадает сакральность. В нашей стране сознание народа привыкло доверять власти, никак не мотивируя это чувство. Власть неправильно отреагировала на протестные события и в этот

момент потеряла что-то важное. Она стала понятной, мы снова распознали в ней конкретных людей.

Т.Дондурей. Москва изменилась со времен «Кремня». Что сегодня вам интересно снимать в мегаполисе?

А.Мизгирев. У меня не изменилось отношение к Москве, хотя я все больше люблю этот город. Вот во многих сценах в Москве звук записывался вживую. А на площадке со мной был грандиозный звукорежиссер Валентин Бобровский, которому за семьдесят. В Валентине Ивановиче, человеке старой школы, привыкшем к разборчивости, азарта и отдачи больше, чем у всех молодых ребят, которые приходили на собеседование. У нас нет конфликта поколений, но есть люди полноценные и нет таких — в каждом из поколений.

Сейчас в Москве идет колоссальная концентрация энергии, каждый миллиметр застраивается. Вот, например, на Юго-Западе все время что-то возводят, очертания города постоянно искажаются. Скоро это будет десять миллионов разных городов, которые между собой никак не будут взаимодействовать. Люди все больше замыкаются в себе. Образуются внутренние гетто. Одновременно на стройках исчезает разница между приезжими рабочими и местным начальством. У нас в картине гастарбайтеров играли киргизы. Эти люди совсем не склонны к тому, чтобы их воспринимали как рабов города. Они сильные, решительные, готовые отстаивать свои права в ситуации внутреннего «конвоя».

Т.Дондурей. Почему вы так не любите, когда говорят, что вы снимаете остросоциальное кино? Каждый кадр ваших фильмов — вызов повседневному конформизму.

А.Мизгирев. Помнишь видео, в котором американские солдаты, хохоча, помочились на трупы талибов? Эти военные похожи на биороботов с приборами ночного видения, айпадами и т.д. Что произошло с биороботом, если он смог так поступить? Какие демоны им овладели? Азию постоянно накрывают волны переворотов. Их осуществляют не те люди, которые готовы изменить пол для того, чтобы отдаться тебе за деньги. Но те, в которых зреет ощущение нации, и это выплескивается на поверхность. Люди перестают терпеть — поколение за поколением. В мире выработались единые коды восприятия реальности. Американское кино понятно любому африканцу, любому мексиканцу, любому русскому. Все они едят в «Макдоналдсе» и узнают Брэда Питта. Мир перестал, как на шахматной доске, делиться на белых и черных. Мексиканцы — это те же гастарбайтеры Америки, которые ютятся без документов по подвалам, трепещут перед иммиграционной службой. Об этом и фильм «Конвой», только снят на нашем материале. Я от него не отказываюсь. Но счел бы оскорбительным вписать героя в ту или иную схему, сделать из него функцию сюжета. Поэтому я не снимаю социальные или публицистические картины.

ПАВЕЛ КОСТОМАРОВ:

«Засилье нафталина меня убивает»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДИЛЯРА ТАСБУЛАТОВА

Павел Костомаров

Павел Костомаров и Александр Расторгуев, как известно, предприняли редкий «афронт» против мертворожденного кино: сняли другую версию фильма «Я тебя люблю». Нетрудно догадаться, что новая, как бы вторая часть (хотя она совсем не похожа на первую) называется «Я тебя не люблю». Если в первой картине героев было несть числа, то во второй — всего трое. Девушка Вика и два мальчика, которым она морочит голову: Тема и Женя. Все трое, как уже было в первом эксперименте — на стыке игрового и документального, — снимали себя сами. Камеры им дали Костомаров и Расторгуев, потом материал отсматривался, дополнялся, ребята получали определенные задания: побеситесь, поссорьтесь, помилуйтесь — но так, как для вас это естественно, удобно. Без насилия. Вот это самое «без насилия», то есть без толчков извне, без диктаторства режиссера-демиурга, и есть, наверное, смысл такого кинематографа.

Впрочем, тот, кто полагает, будто это «просто» смонтированный материал из случайного хоум-видео случайных молодых людей, ошибается. «Я тебя люблю» — так же, как и «Я тебя не люблю», — работа изощренная, очень сложная и даже изысканная. Кира Муратова как-то сказала, что ее интересует в кино *как*, а не *что*, хотя потом, опомнившись, думаешь и о том, что если бы это *как* не было сконструировано благодаря *что*, то и говорить было бы не о чем.

Мы поговорили об этом с Павлом Костомаровым на «Кинотавре».

Диляра Тасбулатова. Мне кажется, то, что вы показали сейчас и в прошлом году, — это нечто новое. Но инерция восприятия очень воздействует на зрителя.

Павел Костомаров. Вы знаете, мне это совершенно все равно: мы снимаем кино для единомышленников, и хорошо, когда человек в зале понимает, о чем мы говорим.

Д.Тасбулатова. Считайте меня своим единомышленником: получила огромное удовольствие, ни разу не было скучно, а ведь часто, сидя в зале, начинаешь засыпать и оглядываться — как бы смыться, не потревожив соседей? Теперь я с краю сажусь, чтобы по ногам не ходить.

П.Костомаров. Скучно, потому что это уже становится невыносимым, просто невыносимым: весь этот нафталин, это обусловленное кино, больше похожее на театр не лучшей его поры... Этот грим, нафталин, эти актерские реакции — две-три маски, удивление и восторг, можно еще и ужас изобразить для разнообразия хоть какого-то... Так вот, от этой пудры и театральной пыли можно с ума сойти!

Д.Тасбулатова. Отрицаете так называемое «художественное», или игровое, кино?

«Я тебя не люблю», режиссеры Павел Костомаров, Александр Расторгуев

П.Костомаров. Я думаю, разделение этих жанров — игровое или там документальное — искусственным. Нет такого разделения: скажем, мы получили от наших героев документальный материал, ими же снятый, а потом они уже доснимали — по заданию, которые мы им дали, — как игровой. Здесь тонкое различие, не поймешь, где одно перетекает в другое. Иные документальные эпизоды зритель воспринимает как игровые, и наоборот — игровые как документальные.

Д.Тасбулатова. Поди догадайся.

П.Костомаров. Да, это ребус в определенной степени. Но вообще-то я думаю, что это несущественно: игровое и документальное будут сливаться до степени неразличимости все больше и больше — это и есть будущее кинематографа.

Д.Тасбулатова. Кроненберг поступил в таком случае правильно, дав в 1999 году главный приз Каннского фестиваля братьям Дарденн, а не Альмодовару. Тогда Альмодовар был на пике, а Кроненберг почувствовал, что дальше начнется спад; зато у такого типа кино, дарденновского, снятого почти на стыке, как будто документальной, наблюдающей камерой, есть будущее.

П.Костомаров. Что касается призов, которые должны маркировать как-то движение прогресса в области развития языка кино, отражать реальные тенденции, — это блеф, по-моему. Кино же не спорт, и здесь нельзя судить, как на Олимпиаде, — кто первый прибежит, того и тапки.

Д.Тасбулатова. Будь это так, Канн не открыл бы ни румынскую школу, ни тайский кинематограф. Они все же что-то делают в этом направлении.

П.Костомаров. Я слышал — хотя никогда там не был, — что все как раз наоборот: и отбор случайный, и призы дают бог знает кому.
Д.Тасбулатова. Это неправда. Или правда только отчасти.
П.Костомаров. Возможно, так оно и есть, как вы говорите. Однако повторюсь: засилье нафталина, пусть даже в известных каких-то фильмах, меня просто убивает, отвратительно все это.
Д.Тасбулатова. Михаэль Ханеке как-то сказал, что американское кино — это и есть сущий ад в том смысле, что там все слишком детерминировано, добро побеждает зло и каждый поступок героя, плохой или хороший, карается или награждается. А жить в таком обусловленном мире — хуже всякого ада...
П.Костомаров. Да, точное наблюдение. Когда делаешь кино, идешь куда-то в неведомое, как будто в лес идешь и сам не знаешь, что там с тобой произойдет. Насобираешь в этом лесу грибы-ягоды или напорешься на опасность. Никакой детерминированности, одним словом.
Д.Тасбулатова. Этот процесс — хождения по лесу — можно назвать счастьем? То есть, как я понимаю, счастье — это и есть ощущение живой жизни, которую можно к тому же запечатлеть, пощупать и превратить в искусство?
П.Костомаров. Можно назвать, можно. Даже когда материал на тебя наваливается, мучает тебя, пытается увести в сторону, отвлечь или когда он тебя испытывает. Это как процесс самой жизни — все время живешь, принимаешь какие-то решения, но в то же время дышишь и живешь, а не механически все делаешь. Чем отличается мертвое кино от живого? Тем, что в живом ты не знаешь результата, а в мертвом, вооружившись учебниками, которых сейчас много понаписано, технологиями съемки, ты знаешь, чем дело кончится. В живом никогда не знаешь. Мертвое, снятое по технологиям, мне напоминает магазин IKEA: привинтил так — получил табуретку, довинтил сбоку — вот тебе и стол. Конечно, продюсеру, поскольку это бизнес, нужно именно мертвое: чтобы заранее просчитать успех и финансовые риски. Это понятно.
Д.Тасбулатова. А у вас получается, что кино еще и бесконечно: до последнего момента не знаете, чем дело кончится.
П.Костомаров. Ну да, вроде все уже есть, смонтировано, и вот тут начинается.
Д.Тасбулатова. Вика, героиня фильма «Я тебя не люблю», приносит новый материал, и вы опять садитесь монтировать?
П.Костомаров. Да, таких моментов много было: вроде все стоит уже по своим местам, и вдруг ребята приносят что-то еще. И еще, и еще.
Д.Тасбулатова. Но ведь в таком случае — из-за длящейся бесконечности — может разрушиться только что созданная конструкция?
П.Костомаров. Ну так и разрушалась! Таких моментов воссоздания и разрушения у нас было много.
Д.Тасбулатова. Это ведь сдвинуться можно, да еще память иметь феноменальную...
П.Костомаров. Да нет, складываешь паззл постепенно — откладываешь что-то в одну кучку, другое — в другую. И вот так, шаг за шагом.
Д.Тасбулатова. Уходишь в бесконечность?
П.Костомаров. Ну нет, мы все же остановились, как видите.
Д.Тасбулатова. Не совсем.
П.Костомаров. Что вы имеете в виду?
Д.Тасбулатова. То, что многих несколько разочаровало: здесь как бы нет «надсюжета» — фильм идет и идет и еще мог бы идти и идти. А вот в первом фильме, «Я тебя люблю», такой сюжет был. И было ваше авторское отношение.
П.Костомаров. Нет, всё, всё, всё. С этим покончено! Открытый финал? Ну и пусть так будет.
Д.Тасбулатова. Многие говорят, что ваши герои аутентичны, потому что ростовчане, то есть естественные люди, не столичные. Именно они могут служить «материалом» для антропологического кино?

П.Костомаров. Да, сейчас мы вместе с Алексеем Пивоваровым занимаемся другим проектом, под названием «Срок». Это скорее социальное кино, нежели антропологическое. Это исследование активности массовых волнений в Москве, то есть совершенно иной материал.

Д.Тасбулатова. Снимать эту московскую активность будете так же, как Вика себя снимала?

«Я тебя не люблю»

П.Костомаров. Нет, пока метод не нащупали. Думаю, это будет нечто качественно новое. Сейчас экспериментируем, снимая в жанре, близком телевизионному репортажу, в формате тележурналистики.

Д.Тасбулатова. Вика сказала вдруг — кажется, на пресс-конференции: «Так хочется жить, жить и жить! Что-то все время новое делать!»

П.Костомаров. Вот именно — жить и делать новое. Чтобы не омертветь и не заскучать.

Д.Тасбулатова. Вы работаете вопреки, а не благодаря. Средства же распределяются не так, чтобы «живое» кино могло бы развиваться в стране. Как, по-вашему, можно переломить ситуацию?

П.Костомаров. Надо попросту менять власть, иначе ничего не будет. Хотя это не так просто, конечно. Кризис в кино — лишь часть системного кризиса, это же ясно. Отработаны воровские схемы, и они всем выгодны.

Д.Тасбулатова. Не чувствуете усталости? Ведь приходится делать все на свой страх и риск, без поддержки?

П.Костомаров. Конечно, это тяжело. Но другого выхода нет.

Ч Т Е Н И Е

КАТЯ ШАГАЛОВА

Берцы

СЦЕНАРИЙ

Сергей собирается уходить. Он явно не в духе. Симпатичный парень, светлые глаза, хорошее лицо. В комнате типично мужской беспорядок. Много книг, но все в пыли. Входит Надежда, мать Сергея.

Н а д е ж д а (*удивленно*). И куда это ты, Серый?

Сергей молчит, отвечает не сразу. Мать пристально смотрит на него.

С е р г е й. Пройдусь.

Надежда подходит к сыну, обнимает его.

Н а д е ж д а. Давай. Сколько из-за ерунды этой дома торчать...

С е р г е й. Для меня не ерунда.

Он отстраняется, продолжает сборы. Видно, что сказанное матерью ему неприятно. Надежда смущается.

Н а д е ж д а. Извини, сынок...

С е р г е й. Забей.

Сергей хочет выйти из комнаты, но мать преграждает ему путь. Он вопросительно на нее смотрит.

Н а д е ж д а. Может... ты Ваську с собой возьмешь?

Сергей кивает.

У компьютера сидит Василиса, сестра Сергея. Она очень похожа на брата. Те же светлые глаза и хорошее лицо. Девушка пялится в монитор. Заходит Сергей, садится на диван, за спиной Василисы. Молчит. Василиса даже не оборачивается.

С е р г е й. Вась...

В а с и л и с а. Что?

С е р г е й. Пошли со мной.

В а с и л и с а. Не достойна. Ты же у нас теперь герой!

Сергей резко встает с дивана, оттаскивает Василису от компа.

С е р г е й. Заткнись!

В а с и л и с а. Сам заткнись. (*Начинает плакать.*) Правдолюб! Из-за тебя всё... Ромыч теперь знать меня не хочет...

С е р г е й. Значит, и не хотел твой Ромыч. Повод нашел свалить...

Василиса отталкивает Сергея, садится назад к компу, рыдает. Сергей смотрит на сестру, он в замешательстве, не знает, что делать. Входит Надежда.

Н а д е ж д а. Вась, ну успокойся, выйди с Серым. Он дома торчит, и мы с тобой никуда не ходим. Иди, пройдись...

Василиса продолжает рыдать. Надежда подходит, обнимает дочь.

Н а д е ж д а. Вась, Серый ни в чем перед тобой не виноват... это его дела, его неприятности! Ты при чем?

Василиса отталкивает мать. Надежда смотрит на Сергея, Сергей выходит из комнаты, Надежда идет за ним, Василиса остается одна, рыдает.

Сергей сидит на тумбочке для обуви, завязывает ботинки. Надежда стоит над ним. Говорит шепотом.

Н а д е ж д а. Васька такая... Совсем без кожи...

С е р г е й (*громко*). Ага, и без мозгов.

Н а д е ж д а (*шепотом*). Серый!

С е р г е й. Что Серый?! Развела тут инкубатор, под колпак ее посадила, на домашнее обучение...

Н а д е ж д а. Сам знаешь почему...

Сергей не дослушивает мать, выходит из квартиры, хлопнув дверью. Надежда расстроена. Василиса выходит в прихожую.

В а с и л и с а. Мам, я выйти хочу. Одна. Без тебя и без Серого.

Н а д е ж д а. Нет.

В а с и л и с а. Что нет? Мне так всю жизнь тут сидеть? Потому что я особенная?

Н а д е ж д а. Да, особенная. Да, одной на улицу нельзя...

В а с и л и с а. Скажи — больная! На всю голову! Да, мам? Больная я у тебя! (*Продвигается к двери. Надежда ее не пускает.*) Пусти, я с нашего пятого вылезу, в окно...

Н а д е ж д а. Я решетки поставлю... (*Они начинают драться.*) Я сказала, никуда не пойдешь, одной на улицу нельзя...

Надежда хватает Василису, тащит ее в комнату. Василиса вырывается.

В а с и л и с а. Нельзя! Да чтоб ты знала, мне все уже можно!

Н а д е ж д а. Что?!

В а с и л и с а. То! Самое! Серый твой любимый не уследил.

Василиса смотрит на мать, смеется. Надежда в шоке.

У входа в офис стоит микроавтобус. В микроавтобус загружаются камера, приборы. В ожидании выезда ребята стоят, курят на крыльце офиса. Сергей выходит из стеклянных дверей. Ребята ему аплодируют, восторженно что-то кричат.

П е р в ы й. Архипов, три миллиона просмотров! Дай хоть рядом с тобой постоять...

С е р г е й. Всё, хорош!

Сергей хочет пройти, но ребята преграждают ему путь.

В т о р о й. Великие среди нас! Бесстрашные среди трусливых!

Ребята по очереди обнимают Сергея, он нехотя им это позволяет, отстраняется.

П е р в ы й. Куда теперь?

С е р г е й. Без понятия. Вот, трудовую забрал.

Ребята замолкают. Тягостная пауза.

П е р в ы й. И небось не по собственному? По статье тебя слили?

Сергей кивает.

П е р в ы й. Вот суки!

С е р г е й. Ладно, удачи.

Сергей пожимает ребятам руки. Неподалеку останавливается машина. Ребята отскакивают от Сергея, как будто они не с ним беседовали. Сергей, не обращая на это внимания, спускается с крыльца. Из машины, с пассажирского сиденья, выбирается человек средних лет, Дмитрий Петрович. Он быстрым шагом идет за Сергеем.

Д м и т р и й П е т р о в и ч. Архипов!

Сергей останавливается.

Д м и т р и й П е т р о в и ч. Хочу сказать...

Сергей смотрит на Дмитрия Петровича, усмехается.

Д м и т р и й П е т р о в и ч. Ты способный человек... Журналист. И даже если ты сделал резкое движение, даже если, допустим, ты ошибся...

С е р г е й. Без «допустим». Я не ошибся.

Д м и т р и й П е т р о в и ч. Ну увлекся, тема повела, заигрался.

С е р г е й. Не увлекся и не заигрался.

Д м и т р и й П е т р о в и ч. Короче, ты не комплексуй только. Я поговорю... В университете тебя восстановят. И сюда постепенно вернем, обещаю. А уволил, подписал... Так это временная мера, маневр. Ты тоже меня пойми...

С е р г е й. Да пошли вы...

Сергей движется дальше. Дмитрий Петрович остается. Потом поднимается на крыльцо. Ребята ему чуть ли не кланяются.

На кухне за столом сидят Надежда и Владимир, ее друг. Надежда плачет, Владимир гладит ее по голове.

В л а д и м и р. Надь, нормально это, нормально...

Н а д е ж д а. Нормально? Он сядет у меня за «нормально» это... Она же больная...

В л а д и м и р. Кто? Вася твоя? Да она здоровее нас, по-моему.

Надежда мотает головой.

Н а д е ж д а. Я знаю, о чем говорю, Володя.

Владимир на все согласен, лишь бы успокоить подругу.

В л а д и м и р. Больная так больная. Шизофреники всегда хотят, кстати, я читал, больше, чем обычные люди... чем даже мы с тобой, любимая!

Владимир пытается развеселить Надежду, она смотрит на него укоризненно.

Н а д е ж д а. Что ты несешь? Уши вянут.

В л а д и м и р. Только если уж на то пошло, жить им надо, ну... скажем так, среди своих, особенных. А не дома, под колпаком, без всякого общения...

Н а д е ж д а. Насчет «Ваське жить среди особенных»? Тонкий намек? (*Она закрывает лицо ладонями.*) Вот сколько раз я просила не трогать эту тему, а? Сама разберусь...

Василиса сидит у компьютера, набирает в Интернете «Сергей Архипов». Выскакивает куча ссылок. Василиса открывает одну из них. На экране смонтированный сюжет, тот самый, из-за которого скандал: двое солидных мужчин в телерепортаже со значками на лацканах пиджаков спорят в студии, размахивая руками, еще немного — и, кажется, они сойдутся в рукопашной схватке. Вторая часть сюжета: съемка скрытой камерой. Эти же двое сидят в ресторане, выпивают. Мирно договариваются о своих делах, смеются, шутят. Потом на экране появляется Сергей.

С е р г е й. Они договорятся без нас. Не будем мешать, мы тут лишние. С вами был Сергей Архипов.

Василиса смотрит на Сергея. Гладит экран.

За столом Сергей, его девушка Света, а также Антон Михайлович и Ксения Ивановна, ее родители. Ксения Ивановна суетится вокруг Сергея. Сергей машинально ест суп. Света ест с аппетитом, некрасиво. Девушка двадцати пяти лет, но уже сильно обабившаяся.

А н т о н М и х а й л о в и ч. Хорошо, Сергей, что пришел. Мы тебе рады.

Смотрит на Сергея, ожидая его реакцию.

С е р г е й. Угу.

А н т о н М и х а й л о в и ч. Мы с матерью и Светке сказали не беспокоить тебя...

С в е т а. Ничё, что я тут сижу?! Пап, я сама ответить могу, слова знаю...

А н т о н М и х а й л о в и ч. Не перебивай! Рвалась, Сергей, к тебе, еле удержали. А надо же понимать, неприятности у человека, видеть он никого не хочет, правильно?

К с е н и я И в а н о в н а. Давай, сыночка, поешь еще. Что прицепились к человеку? Поесть не дадут нормально.

Ксения Ивановна доливает Сергею суп. Он продолжает машинально есть, все на него смотрят. Он сидит, как под прицелом.

А н т о н М и х а й л о в и ч. Может, по пять капель, а Серег?

С е р г е й. Не буду. (*Откладывает ложку, его явно все достало. Встает из-за стола.*) Пойду покурю.

А н т о н М и х а й л о в и ч. О, это дело. Составлю компанию.

Мужчины встают из-за стола, выходят на балкон. Ксения Ивановна и Света убирают грязные тарелки. Ксения Ивановна разговаривает шепотом.

К с е н и я И в а н о в н а. Вот чего ты так рвешься за него, а? У него ж сестра с диагнозом, психичка. Парень он хороший, не спорю. Но кого нарожаете?

С в е т а. Она же психичка, а не он. Так не передается.

К с е н и я И в а н о в н а. Передается, еще как...

С в е т а. Ма, ты доктор, что ли?

К с е н и я И в а н о в н а. Я, представь себе, специально ходила, узнавала. Я волнуюсь.

С в е т а. Заткнись.

К с е н и я И в а н о в н а. Света!

С в е т а. Я сама решу, как мне надо, понятно?! И отец меня поддерживает.

Света, взяв стопку тарелок, выходит из комнаты. Ксения Ивановна устало машет рукой вслед.

Сергей и Антон Михайлович курят на балконе. Антон Михайлович вздыхает.

А н т о н М и х а й л о в и ч. Да, жизнь — баба неласковая, Сергей. Но сдаваться нельзя.

Сергей молчит. Не смотрит на Антона Михайловича. Тот продолжает.

А н т о н М и х а й л о в и ч. Неприятности у тебя, понимаю. Но надо ведь как-то жить дальше? (*Выжидающе смотрит на Сергея. Сергей ничего не отвечает, только кивает. Не смотрит на Антона Михайловича.*) Ну вот и правильно. Поперли тебя с этого телека, так и хрен бы с ним. Что, всю жизнь врать, зарплату отрабатывать?

С е р г е й. Проехали.

Выкидывает бычок, хочет уйти с балкона. Антон Михайлович останавливает его.

А н т о н М и х а й л о в и ч. Погоди, Сереж. Давай так: я тебя учеником в наш парк устрою. Выучишься, людей возить на автобусе — дело полезное.

Сергей смотрит на Антона Михайловича, усмехается.

С е р г е й. А чего это вы так судьбой моей интересуетесь?

А н т о н М и х а й л о в и ч. Ну как иначе... Будущий же зять. Ты вообще жениться на Светке думаешь?

С е р г е й. Думаю, думаю.

Он говорит это так, чтобы только от него отвязались.

А н т о н М и х а й л о в и ч. Долго думаешь, Сергей. Долго! Вы же со школы вместе. И хорошо у вас все было, это сейчас ты вдруг сам не свой стал. Соберись, Сергей. Ты мужик, принимай решение, двадцать пять уже Светке, годы-то идут...

У Сергея звонит мобильный. Он вынимает телефон из кармана.

С е р г е й. Да, мам... (*Меняется в лице.*) Понял.

Сергей уходит с балкона.

А н т о н М и х а й л о в и ч (*вслед*). Сереж, что случилось? (*Ответа не следует.*) «Сыночка...» Сучонок...

Надежда сидит на ванне. В руках мобильный. Кран открыт, льется вода. Заходит Владимир. Присаживается на ванну рядом с Надеждой. Молчат.

Н а д е ж д а. Я все ему рассказала. Про Ваську.

В л а д и м и р (*усмехаясь*). А если она наврала?

Н а д е ж д а. Кто?

В л а д и м и р. Васька твоя ненаглядная.

Н а д е ж д а. Нет. Я своей дочери верю. Но к гинекологу сходим. И если наврала, пусть этот профилактически получит. На будущее. Будет знать, куда совать.

В л а д и м и р. «Этот» кто? Ты хоть знаешь? А если «этот» не виноват?

Надежда начинает рыдать. Владимир обнимает ее, понимает, что истерика.

Н а д е ж д а. Володь, она врет очень правдоподобно!

Владимир только сильнее прижимает женщину к себе.

В л а д и м и р. Ты все правильно сделала. Ты у меня умница.

Они не заметили, что на пороге ванной вырастает фигура Василисы.

В а с и л и с а. Чего, опять? Достали тут чикаться, у меня уши не помойка.

Надежда смущена. Владимир раздосадован.

В а с и л и с а. Мам, котлеты греть? Вы есть, вообще, будете, кролики?

Н а д е ж д а. Будем. Грей. Сейчас придем.

Василиса уходит, Надежда и Владимир молчат. Потом он говорит.

В л а д и м и р. Надюш, надо решать что-то с этим...

Н а д е ж д а. «С этим» — с чем?

В л а д и м и р. Безобразием.

Н а д е ж д а. Ну-ну. Слушаю.

В л а д и м и р. Я все понимаю, готов тебя поддерживать всегда. Но достало уже, чесслово! Как кролики, точно...

Надежда пристально смотрит на Владимира.

Н а д е ж д а. Вов, что решать? С этим безобразием сделать ничего нельзя. Я тебе в первую же встречу сказала о своей ситуации...

Владимир целует Надежде руку.

В л а д и м и р. Я помню, Надюша...

Н а д е ж д а. Спасибо! И давай не будем продолжать, если что-то тебя не устраивает...

В л а д и м и р. Надюш, зачем вот так сплеча? Все можно устроить. Василисе, правда, в четырех стенах тяжело. Сейчас школы есть специальные, вроде интернатов, хорошие... И ей лучше, и нам...

Надежда резко встает и бьет Владимира по лицу. Он пытается перехватить ее руки, но это удается не сразу. Она бьет его еще несколько раз.

В л а д и м и р. Так кто психичка, кто?

Н а д е ж д а. Чтоб не было тебя здесь больше!

Владимир выходит из ванной. Заходит Василиса. Она абсолютно спокойна, что странно.

В а с и л и с а. Что, опять? Не надоело?

Надежда рыдает на краю ванны, Василиса смотрит на нее.

Н а д е ж д а. Он предложил в интернат тебя сбагрить, урод.

В а с и л и с а (*усмехаясь*). А, ну нормально! Можно понять мужика. Да не реви ты!

Н а д е ж д а. Васька, я же за тебя и Серого глотку перегрызу.

В а с и л и с а. Знаю, мам. Пошли есть.

Н а д е ж д а. И Володю люблю, люблю... Вот что делать, а?

В а с и л и с а. Пошли, стынет.

Сергей быстро идет по двору. Ищет кого-то глазами. У подъезда стоят несколько парней, пьют пиво. Сергей подходит к ним, один из них, Рома, делает шаг навстречу.

Р о м а. Серый, привет.

Вместо ответа Сергей начинает Рому избивать. Друзья Ромы кидаются на помощь. Завязывается потасовка. В итоге друзья Ромы отступают. Рома лежит на асфальте, Сергей придавливает его сверху.

С е р г е й. Я тебя за Ваську... Здесь и сдохнешь, прямо сейчас.

Р о м а. Я не трогал ее... Не трогал...

С е р г е й. Сейчас прямо сдохнешь.

Р о м а. Вообще не трогал, Серый, мамой клянусь...

Сергей почему-то отпускает Рому.

Света сидит, заплаканная, перед Надеждой. Надежда тоже не в духе.

С в е т а. Теть Надя, ну почему?

Н а д е ж д а. Не знаю, Светочка. Откуда мне знать.

С в е т а. Он что, не делится с вами?

Н а д е ж д а. Ну ты же Серого знаешь, он скрытный.

Надежда общается отстраненно, произнося общие слова. Света опять начинает рыдать. Надежда вздыхает, смотрит на Свету молча.

С в е т а. Ну чем я ему плохая? И учусь, и работаю, и по дому все могу, и детей хочу...

Надежда гладит Свету по спине.

Н а д е ж д а. Все они такие. Не знают сами, что хотят.

С в е т а. Нет, его как подменили после шняги этой с роликом...

Н а д е ж д а. Так подожди, время пройдет, может, все наладится...

Входит Василиса. Брезгливо смотрит на Свету.

В а с и л и с а. Чего ревем?

С в е т а. Здравствуй, Вась.

В а с и л и с а. Ага, так ревем чего? (*Проходит к плите, начинает есть картошку прямо со сковородки, руками.*) Замуж не берут? Никак всё?

Н а д е ж д а. Вася!

В а с и л и с а. Что, Вася? Сейчас зальет тут все соплями своими, к соседям протечет.

Света и Надежда смотрят на Василису. Василиса продолжает есть картошку. Протягивает картошку Свете, та тоже начинает машинально жевать.

В а с и л и с а. Приятного аппетита.

С в е т а. Спасибо.

В а с и л и с а. Не ходи больше, слышь?

С в е т а. Почему...

В а с и л и с а. Баба у него. Взрослая. Худая и замуж не просится. Она сюда приходила. Мам, тебя дома не было. Я с Серым оставалась.

Василиса продолжает есть картошку. Надежда ошеломленно смотрит то на Василису, то на Свету. Света вскакивает со стула и выбегает из кухни. Надежда идет за ней. Василиса открывает холодильник, что-то там ищет. Возвращается Надежда. Вид у нее по-прежнему озадаченный.

Н а д е ж д а. Вася...

В а с и л и с а. Ма, у нас майонез по ходу кончился. Звякни Серому, пусть купит...

Надежда хватает Василису за плечи, разворачивает к себе.

Н а д е ж д а. Вась, это правда? Серый женщину приводил?

В а с и л и с а (*спокойно*). Нет. Овуляшку эту жирную отвадить хочу, не ясно, что ли?

Василиса отворачивается от Надежды. Надежда садится за стол.

Н а д е ж д а. Вась... но так же нельзя...

В а с и л и с а. Я больная. Мне все можно. А как надо? Сопли по жизни жевать? С Володькой своим сколько ты уже ни туда ни сюда? Лет семь? Ты трусы его стираешь, а он свободный у нас, это как?

Надежда смотрит на дочь. Ответить ей нечего.

Сергей и Рома сидят на карусели. Перед ними бутылка водки. Они пьяные.

С е р г е й. Короче, базара ноль, как-то из руин надо вылезти...

Р о м а. Надо, Серый. А то дальше тоннель, нах, без света в конце. Ты это, если чё, всегда ко мне, чем смогу.

С е р г е й. Да, знаю. Извини, побуцкал тебя, ни за что, получается...

Р о м а. А как, кстати, понял, что не гоню про Ваську?

С е р г е й. Да ты мамой поклялся. Мать — это для меня лично святое, представь себе. Должно же хоть что-то святое быть у человека.

Р о м а. Без вопросов. (*Наливает из бутылки в пластиковые стаканчики, протягивает один из них Сергею.*) Так чего, что ли, за матерей?

Выпивают. Сидят молча.

С е р г е й. Мать — друг единственный, никого больше. Как вся эта шляпа случилась, отовсюду метлой. Орут: герой, а сами стоять рядом боятся... Всех как ветром сдуло. А мать одна, наоборот, улыбается, говорит, нормально, Серый, прорвемся.

Сидят. Опять молчат.

Р о м а. Серый, ты это... Не думай, что я, как все, слился в нужный момент.

С е р г е й. Сам думай, так это или нет. Тебе виднее. Базара ноль. (*Встает с карусели.*) Ладно, погнал я...

Сергей идет, пошатываясь. Рома догоняет его.

Р о м а. Погоди, Серый.

Сергей оборачивается.

Р о м а. Я из-за Васьки... Решил не ходить к вам, и всё.

Сергей смотрит на Рому.

Р о м а. Накрыло вообще. А она маленькая, да и... Что ж я подонок, больную девчонку...

Сергей молча идет дальше, Рома идет за ним. Они проходят мимо скамейки.

Р о м а. Серый, вот чего... Сядь.

Они опять садятся. Рома начинает развязывать свои тяжелые берцы. Сергей смотрит на это, усмехается.

С е р г е й. Чего, Ромыч? Босой забег по битой стеклотаре?

Р о м а. Слышь, вот берцы просто вроде, а действует, веришь-нет? У меня кругом кошмар творился, наперекосяк всё, и надежды ноль. А вот появились, и сразу наладилось. Давай махнемся!

Сергей смеется.

Р о м а. Давай, реально. Они куда надо выведут. Надел, идешь и говоришь: веди куда надо, веди куда надо.

Сергей начинает развязывать свои ботинки.

С е р г е й. Давай, Ромыч. Махнемся. Базара ноль.

Они меняются обувью.

С е р г е й. Ну ты фантазер, Ромыч, быть бы тебе писателем земли русской...

Р о м а. А чего? Я сочинения в школе нормально писал. Слышь, а может, пока ты нигде, в «движение» опять? Вот, акцию готовим, много интересных тем появилось... В «движение», слышь?

С е р г е й. Нет. Всё. Отбегался. Другая жизнь.

Идет в берцах, пошатывается. В руках бутылка пива. Пересекает двор. На скамейке у какого-то подъезда сидит Ирина. Она тоже пьяна. Ирина хорошо выглядит, она явно старше Сергея. Нарядно одета. Понятно, что просто не дошла еще до дома. Сергей видит Ирину, подходит к ней, садится рядом на скамейку. Ирина смотрит на Сергея. Сидят, молчат. Вдруг резко друг к другу приближаются, Сергей хватает Ирину, они вместе опускаются на скамейку. Бурные ласки в молчании. В конце концов скамейка под ними ломается, Сергей и Ирина падают на землю. Лежат без слов. Ирина видит, что из кармана Сергея выпала пачка сигарет, смятая во время любви. Она достает из пачки сигарету, ищет в кармане у Сергея зажигалку, закуривает. Сергей тоже закуривает. Лежат. Курят. Молча. Сергей смотрит на Ирину. Сейчас, когда уже почти рассвело, видно, что Ирина похожа на Надежду.

С е р г е й. Как зовут?

И р и н а. Не важно.

С е р г е й. Я Сергей.

У Ирины сильно вьющиеся волосы. Сергей пальцами берет прядь ее волос.

С е р г е й. Ты нерусская?

И р и н а. Тебе-то что? (*Встает с земли, одергивает юбку, цыкает, увидев, что колготки порвались. Замечает ссадину на локте.*) Черт.

С е р г е й. Не черт. Это скамейка.

И р и н а. Да черт, черт. Попутал.

Она поворачивается и идет по двору, как будто ничего и не было. Сергей догоняет ее. Ирина останавливается, удивленно смотрит на Сергея.

И р и н а. Что?

С е р г е й. Телефон.

И р и н а. Нет.

С е р г е й. Не понравилось?

Ирина идет дальше по двору. Сергей не отстает. Ирина резко останавливается, поворачивается к Сергею.

И р и н а. Сказала, не ходи. Не ходи, сказала.

Говорит она это так твердо, что Сергей остается на месте. Ирина уходит.

Василиса достает из ящика стола смятую сигарету, открывает окно, закуривает. Смотрит в окно тревожно. Начинает ходить из угла в угол по комнате, потом снова смотрит в окно. Слышны шаги за дверью, Василиса резко выбрасывает окурок в окно. Зажигает палочку благовоний, вставляет ее в подставку. Входит заспанная Надежда. Усмехается, разгоняя рукой дым от сигареты и от палочки.

Н а д е ж д а. Вась, вот ты куришь, так в открытую кури, чего прячешься? Не спишь чего?

В а с и л и с а. Ничего.

Н а д е ж д а. Так спи.

Хочет выйти из комнаты.

В а с и л и с а. Серого нет.

Н а д е ж д а. И что? Он взрослый дядя, спать ложись.

В а с и л и с а. Мобильник дай. Позвоню...

Н а д е ж д а. Нет. Будешь ему трезвонить, отвлекать. Мало ли чем занимается...

В а с и л и с а. Дай!

Н а д е ж д а (*твердо*). Вася, ложись спать.

Василиса кидается на Надежду с кулаками. Надежда борется с дочерью. Василиса кусает ее за руку. Надежда вскрикивает, потом хватает Василису, прижимает ее к стене. В комнату входит заспанный Владимир.

В л а д и м и р. Чего за вопли?

Н а д е ж д а. Укусила меня! Вот! (*Показывает Владимиру укушенную кисть.*) Серому хочет трезвонить спозаранок, я ей мобильник не дала.

Владимир качает головой. Говорит с Василисой, как с больной.

В л а д и м и р. Ай-ай-ай, Васечка! Зачем же ты маму укусила? Попозже я тебе мобильный дам, а сейчас рано Сережу беспокоить, чесслово...

В а с и л и с а. Нах! Ты здесь никто!

В л а д и м и р (*выдержанно, с достоинством*). Вася, плохо так говорить...

Надежда тянет Владимира за руку.

Н а д е ж д а. Все, Володя, пойдем... Правда, это все надоело!

Надежда и Владимир выходят из комнаты. Василиса сидит молча. Потом начинает плакать.

Владимир и Надежда ложатся в постель.

Н а д е ж д а. Ох, сил моих больше нет, просто нет сил! Она такая агрессивная стала...

В л а д и м и р. Я заметил. Но лаской, Надя, только лаской.

Некоторое время лежат молча.

Н а д е ж д а. А как же ты мне в интернат ее отдать советуешь? Там что, только лаской?

В л а д и м и р. В хорошем, думаю, да. Можно подыскать. Ты ведь не справляешься. А с такими, как Вася, только лаской.

Лежат. Молчат.

Н а д е ж д а. Вов... я не смогу. Я рожала Васю и Сережу от любимых. Но те ушли. А эти всегда со мной. Я не одна с ними. Я не могу быть одна...

В л а д и м и р. Ты не одна. И не будешь.

Квартира-студия. Гражданский муж Ирины, Денис, полный, лет сорока, сидит перед телевизором и завтракает. По телевизору деловые новости, котировки валют, индексы и прочее, что обычному человеку трудно выговорить. Открывается дверь в квартиру, входит Ирина. Все в том же виде, как была на скамейке с Сергеем. Денис оборачивается.

Д е н и с. Утро доброе!

И р и н а. Здорово!

Снимает туфли и порванные на скамейке колготки. Денис этого не видит, как ни в чем не бывало пялится в экран.

Д е н и с (*жуя*). Где была? Пивка?

И р и н а. Нет, запись сегодня.

Д е н и с. А, ладно.

Денис завтракает, продолжая смотреть телевизор. Ирина переодевается в халат, подходит к шкафчику, берет оттуда йод, замазывает ссадину. Денис это замечает. Даже перестает жевать.

Д е н и с. Где долбанулась?

И р и н а. Упала. Пьяная.

Д е н и с. А была где?

И р и н а. Тебе это интересно?

Д е н и с. Интересно. Ты здесь живешь. Со мной.

И р и н а. Кажется, ты уже давно забыл об этом. Все жрешь, жрешь. Индексы, котировки.

Ирина ложится в кровать, заползает под одеяло.

Д е н и с. А ты все пьешь, пьешь. Депрессии, тусовки... Погоди-ка! (*Внимательно смотрит телевизор, там какая-то особенно интересная для него информация.*) Ира, похоже, все плохо. Хорошо, я сообразил в рубли все...

Слышно сопение. Денис оборачивается. Ирина спит. Он подходит к ней, поправляет одеяло.

Д е н и с. Дура ты, дура несчастная. Несчастная дура.

Сергей спит на животе, укрывшись одеялом. Храпит. Тихо заходит Василиса. Садится к нему на кровать. Кончиками пальцев дотрагивается до его шеи, плеч. Любуется на спящего Сергея. Вдруг принюхивается. Наклоняется и начинает Сергея обнюхивать. Каким-то открытием Василиса явно очень недовольна. Сергей просыпается.

С е р г е й. Пришла чего?

В а с и л и с а. Чем пахнешь?

С е р г е й. Перегаром. Вась, уйди, а? В башке Царь-колокол...

В а с и л и с а. Чьи духи, говорю? Это не Светкины! Чьи?! Тебя всю ночь не было.

У Василисы в глазах слезы. Сергей садится на кровати, мотает головой. Явно пытается вспомнить, что с ним было.

В а с и л и с а. Отвечай. Я жду.

Пауза. Сергей окончательно просыпается.

С е р г е й. А ну-ка сядь.

Василиса садится к нему рядом на кровать.

С е р г е й. Да не сюда. На стул сядь.

Василиса садится на стул. Она явно напугана неожиданно жестким тоном Сергея.

С е р г е й. Нечего вообще без стука сюда входить, это раз. Два: ты на Ромку чего нагнала, чего, а? Как ты смеешь, коза, друзей моих подставлять? Мать завела, Ромыч ни за что от меня получил... Чего это, Вася, а? Не трогал он тебя... И верю я ему, а не тебе. Задрала ты всех, Вася!

В а с и л и с а. Я хотела, чтобы ты ревновал, хоть немножечко...

С е р г е й. Вась, я понимаю, ты взаперти сидишь. Парней не видишь. Хоть в Сети с кем-нибудь зафрендись, общайся с парнями там...

Василиса мотает головой. Берет Сергея за руку. Он высвобождает руку.

С е р г е й. Я вижу, что происходит. Понимаю. Так нельзя. Я бы хату снял, но мать одна с тобой как? Ей трудно...

В а с и л и с а. А мне легко, мне с вами легко? (*Утыкается Сергею в колени, плачет.*) Только будь здесь, будь! Я выкинусь иначе...

С е р г е й. Вась, это шантаж. Вась, уймись...

Сергей пытается успокоить Василису, но она рыдает еще горше. Входит Надежда.

Н а д е ж д а. Так, началось в колхозе утро. Я тебе, Вася, что сказала? Серого не будить. Вась, ты тревожить меня начинаешь, совсем стала неуправляемая...

В а с и л и с а. Заткнись, иди к Вовану своему, может, полегчает.

Надежда очень рассержена. Показывает Сергею на Василису.

Н а д е ж д а. Вот, Серый, вот! Чума ходячая просто!

Сергей морщится.

С е р г е й. Хорош орать! В башке котел...

Н а д е ж д а (*не слушая*). Она укусила меня, Серый, укусила!

Сергей смотрит на Василису и на мать. Василиса продолжает плакать. Входит Владимир. Он в уличной одежде. Общается со всеми как ни в чем не бывало, как будто скандала этого не слышал или давно уже привык.

В л а д и м и р. Ребята, ну хватит орать, чесслово. Надюш, я пошел. Сергей, как самочувствие?

С е р г е й. Сами не видите?

В л а д и м и р. Знаем, плавали по молодости. Там пиво в холодильнике есть. Кстати, если деньги нужны, ты ж без работы пока, обращайся, свои же люди...

С е р г е й. Есть деньги.

В л а д и м и р. Ну как знаешь. Вася, не огорчай родных. Ну всё, пока!

Владимир выходит из комнаты, Надежда идет за ним. Сергей и Василиса переглядываются, строят синхронно рожи, передразнивая Владимира. Как будто и не было никакого скандала.

Ирина сидит на гриме. Параллельно смотрит текст с подводками к гостям. Рядом с ней стоит редактор Лена.

И р и н а (*читает*). «Сегодня нам оказана большая честь. Наш гость — куратор галереи «Сокровищница ампира»... (*Комментирует.*) Вот же названьице... Ладно... (*Читает.*) «Аркадий Петрович Острицын...»

Ирина хохочет. Лена смотрит на нее, как на расшалившегося ребенка.

Л е н а. Ира, Острецов! Смотри так в записи не скажи.

И р и н а. Так вот же написано: Острицын...

Лена берет листочки, смотрит. Действительно, написано «Острицын». Лена прыскает, тоже начинает смеяться.

И р и н а. Аскарид Острицын... Лен, кто там мне текст печатал?

Л е н а (*отсмеявшись*). Люся. Накажу за такие косяки.

Гример заканчивает свою работу, Ирина встает со стула, поправляет пиджак.

И р и н а. Лен, а что за пожар? Сегодня запись, послезавтра эфир. Спустя две недели обычно выходим.

Л е н а. В сетке там сдвинулось что-то. Не знаю. Ира, чего-то ты опять похудела. Колись, на какой диете сидишь?

Ирина молчит, улыбается.

Надежда кормит Сергея обедом. Наливает суп. Перед Сергеем банка пива. Надежда пробует суп.

Н а д е ж д а. Вкусный суп Васька сварила! Кулинарный у нас все-таки талант Васька... (*Зовет.*) Вась, иди есть!

Ответа нет.

Н а д е ж д а. Обиделась. Ладно, захочет — придет. Как головушка, получше?

Сергей кивает, ест суп.

Н а д е ж д а. Серый, ты бы женщин сюда не водил, а? Когда меня нет...

Сергей удивленно смотрит на Надежду.

С е р г е й. Что за фантазии? Никого не вожу.

Н а д е ж д а. Мне Вася сказала.

С е р г е й. Опять наврала.

Сергей продолжает есть. Надежда на него смотрит.

Н а д е ж д а. Да.

С е р г е й. Да.

Надежда молчит. Смотрит на Сергея.

Н а д е ж д а. Тут Света приходила.

Надежда выжидающе смотрит на Сергея. Сергей никак не реагирует, продолжает молча есть суп.

Н а д е ж д а. Это она, значит, чтобы отвадить...

Сергей пожимает плечами, отхлебывает пиво, продолжает есть.

Н а д е ж д а. Серый, ты мне скажи как есть. Васька просто чужих не любит, знаешь. Не травмируй ее. Не води сюда. Как-то где-то дела свои делай, ладно? Я только «за». Свету не люблю.

С е р г е й. Это я заметил.

Н а д е ж д а. Но как Васька выступила! Худая, говорит, взрослая, замуж не просится. Как поддела!

Надежда смеется, Сергей на секунду задумывается, откладывает ложку. Потом тоже смеется. Но явно о своем.

Света и Ксения Ивановна, ее мать, идут с сумками из магазина. Еле волокут. Огромные сумки. Вообще непонятно, зачем столько еды семье из трех человек. Внезапно Света ставит сумки на землю. Ксения Ивановна смотрит на нее неодобрительно.

К с е н и я И в а н о в н а. Чего опять? Заю вспоминаем?

С в е т а. Я без него не могу, мам. Никак!

К с е н и я И в а н о в н а (*передразнивая*).Никак!

Она ставит сумки на землю. Трет отекшие от их тяжести пальцы. И обнимает дочь, прижимает к себе посреди улицы.

С в е т а. Ты чего, мам?

Пугается, увидев страдальческое — вдруг — лицо матери. Стирает с ее щек слезы.

Сергей сидит на кровати, рассматривает берцы, которые выменял у Ромы.

С е р г е й. Веди куда надо... Веди куда надо... Бред какой...

Сергей усмехается. Надевает берцы, зашнуровывает. Раздается звонок в дверь.

Василиса подходит к двери, смотрит в глазок. Сергей выходит в коридор, Василиса прикладывает палец к губам, делает ему знак, чтобы ретировался в комнату.

В а с и л и с а. Чего тебе?

Света, нарядная и накрашенная, стоит на лестничной площадке возле двери Сергея.

С в е т а. Вась, Серегу позови.

Г о л о с В а с и л и с ы. Нету.

С в е т а. Пусти, подожду его.

Г о л о с В а с и л и с ы. Заперта я. Нет ключа.

С в е т а. Вась...

Г о л о с В а с и л и с ы. Иди, иди.

Слышно, как Василиса отходит от двери. Света какое-то время еще ждет, потом вызывает лифт и уезжает.

Света сидит на скамейке у подъезда Сергея. Набирает номер на мобильном, слушает длинные гудки.

Сергей в берцах лежит на кровати, поднимает то одну, то другую ногу, берцы явно ему очень нравятся. На столе разрывается мобильный, Сергей не берет трубку. Играет музыка. Стук в дверь.

С е р г е й. Войди.

Входит Василиса. Она переоделась, на ней красивое короткое платье, она накрашена. Сергей неодобрительно смотрит на Василису.

С е р г е й. Опять? Хорош, Вась...

В а с и л и с а. Да ничего. Пошли ужинать... О!

Василиса хватает со стола мобильный. Он только закончил звонить.

С е р г е й. Положи.

В а с и л и с а. Фигасе! Двадцать четыре пропущенных вызова. Ни ума, ни фантазии...

С е р г е й. Не твое дело, Вась.

В а с и л и с а. Мое, получается. Кто тебя от овуляшки спас?

Василиса протягивает Сергею руку для поцелуя. Сергей «клюет» Василису в руку.

На столе горят две свечки в дурацких подсвечниках. Стол накрыт для «романтического ужина на двоих», прямо как в дешевом глянцевом журнале. Сергей и Василиса входят в кухню. Сергей видит все это «великолепие», усмехается.

С е р г е й. Вась, ты сошла с ума совсем?

В а с и л и с а. Это что, новость? Садись давай.

Света продолжает стойкое дежурство у подъезда. Дрожит. Ей явно холодно. Продолжает названивать Сергею.

Надежда и Владимир, взявшись за руки, идут к подъезду. У Надежды букет. Они смеются и целуются, как подростки. Света поднимается со скамейки, ждет, пока Надежда и Владимир подойдут ближе.

С в е т а. Тетя Надя, здрасьте...

Надежда отрывается от Владимира.

Н а д е ж д а. А?

В л а д и м и р. Здравствуй, Светочка.

С в е т а. Здрасьте... Я вот тут... тетя Надя...

Н а д е ж д а. Света, быстрее говори что. Я занята.

Надежда кивает на Владимира. Владимир тактично кивает, заходит в подъезд.

С в е т а. Я... я... понимаете... я... люблю...

Н а д е ж д а. Сочувствую.

Света молчит. Смотрит на Надежду.

С в е т а. Там... серьезно у Серого? С худой и взрослой?

Н а д е ж д а. Кто это знает?

С в е т а. Мне бы Серого увидеть...

В этот момент сверху летит презерватив, полный воды, нацеленный явно в Свету. Она еле успевает отскочить. На балконе стоит Василиса в красивом платье, показывает Свете «фак», улыбается.

Ирина и Денис сидят у телевизора. Едят пиццу, пьют пиво. Денис смотрит деловые новости. Ирина вяло жует.

И р и н а. Дэн, не надоел ящик?

Д е н и с. Нет.

И р и н а. А я не надоела?

Д е н и с. Нет, нормально все. Пьешь многовато, а так нормально все. Погоди, погоди...

Денис прибавляет на пульте звук. Там показывают что-то для него интересное.

И р и н а. Дома не ночевала, да? Это посерьезнее уже, чем пью, нет?

Д е н и с. Нет.

Ирина встает с дивана.

И р и н а. Что «нет»?! Ты слышал, что я сказала хоть?!

Д е н и с. Да.

И р и н а (*взрывается*). Что «да»?! Я же дома не ночевала. Ты хоть заметил?

Денис отрывается от экрана, смотрит на Ирину.

Д е н и с. Заметил. Два дня назад.

И р и н а. И? Что скажешь? И это все равно?

Д е н и с. Нет, расстроился. Но я тебе доверяю, Ира. И люблю. Знай. Как умею.

Денис смотрит на Ирину, целует ее в ладонь, снова поворачивается к экрану. Ирина садится рядом с Денисом, хочет что-то сказать, но не делает этого. Закуривает, успокаивается. Кладет Денису голову на плечо. Денис обнимает Ирину. Возникает ощущение, что это очень близкие друг другу люди, несмотря ни на что. Денис смотрит на часы. Переключает кнопку.

И р и н а. Дэн, ой, не надо! Не могу это смотреть!

Д е н и с. Ладно, Ириска, поржем хоть на сон грядущий.

Вещание кабельного канала. На экране заставка: «Новости старины». Появляется Ирина.

И р и н а (*с экрана*). Здравствуйте, это программа «Новости старины» и я, Ирина Рябинина. Сегодня нам оказана большая честь. Наш гость — куратор галереи «Сокровищница ампира» Аркадий Петрович Острецов...

И р и н а (*Денису*). Аскарид Острицын...

Ирина и Денис смеются. Денис отвешивает ей щелбан. Любя.

За столом сидят Надежда, Владимир, Василиса и Сергей. Заканчивают есть. Василиса и Надежда смеются. Владимир деликатно усмехается. Сергей доедает пирог. Ему явно не смешно. Работает телевизор. Там идут новости.

Н а д е ж д а. Ну, Васька, что за глупость ты придумала? Детский сад. В результате не она, а я вся мокрая.

В а с и л и с а. Зато она смешно отпрыгнула. А ты обсохнешь.

Василиса, вскочив из-за стола, показывает, как Света отпрыгнула на улице, и смахивает со стола чашку. Надежда тоже смеется.

С е р г е й (*Надежде и Василисе*). Хорош!

Ест пирог, берет пульт, начинает переключать каналы.

Н а д е ж д а. Она мне, Серый, про какую-то худую и взрослую. Придется тебе завести теперь. Лучше быть, чем слыть...

В л а д и м и р (*укоризненно*). Недобрые вы, девчата, чесслово.

С е р г е й. Мам, правда, хорош уже, а?

Надежда подходит к Сергею, треплет волосы сына на макушке.

Н а д е ж д а. Прости, сынок, дура я у тебя, сам видишь, уж какая есть. А... чего это ты в ботинках на кухне сидишь?

С е р г е й. В берцах.

Он продолжает щелкать пультом. На кабельном канале заканчивается программа «Новости старины». На экране Ирина.

И р и н а (*с экрана*). До новых встреч, наши старые друзья!

Сергей пристально смотрит на экран.

Ирина и Денис по-прежнему сидят на диване.

Д е н и с. Ну вроде ничего сегодня было. Руками поменьше размахивала.

Денис передразнивает, как Ирина обычно помогает себе разговаривать руками.

И р и н а. Хорош! Острицын-Острецов этот достал в корягу, полфразы и затыкается, руки на коленках держала, чтобы не убить.

Денис тянется к пачке сигарет на столе. Она пустая.

Д е н и с. Блок выкурил. Твои не буду, кашлять потом всю ночь. Потерплю.

И р и н а. Не надо. Я схожу.

Д е н и с. И кефир захвати.

И р и н а. Как прикажете, мой господин.

Сергей выходит из подъезда. В берцах.

С е р г е й. Веди куда надо. Веди куда надо.

В этот момент у подъезда останавливается такси. Оттуда выходит пассажир. Такси начинает отъезжать. Сергей машет рукой водителю. Машина останавливается. Сергей садится в такси и уезжает.

Сергей выходит из такси. Скамейка до сих пор поломана. Он садится на ту часть, что от нее осталась. Ждет.

Ирина пересекает двор. Увидев Сергея, проходит мимо. Потом возвращается.

И р и н а. Сказала же не ходить.

Сергей молчит. Смотрит на Ирину. Сгребает ее в охапку.

И р и н а. Не ходи, сказала. Как нашел?

С е р г е й. Нашел.

Берет Ирину за руку, уводит из двора.

Сергей и Ирина пробираются к недостроенному зданию, залезают внутрь. Находят какое-то помещение с голыми бетонными стенами. Начинают целоваться, Сергей засовывает голову Ирине под олимпийку, чуть не разрывает молнию. В этот момент в помещение входит какой-то восточный человек, строитель. Видит Ирину и Сергея. Гневно кричит что-то на своем языке. Сергей отстраняется от Ирины.

С е р г е й. Уходи. Убью.

Но строитель не уходит, продолжает что-то кричать. Тогда Сергей идет на строителя. Тот убегает, Сергей бежит за ним.

И р и н а. Пошли отсюда.

Но Сергей не слышит. Ирина испуганно оглядывает пустое темное помещение.

И р и н а. Ты где?

Сергей возвращается.

С е р г е й. Уже здесь. Сорвался за косоглазым. Рефлекс остался. От прежних времен. Прости.

Ирина удивленно смотрит на него.

И р и н а. Что, были у тебя и такие времена?

С е р г е й. Были разные. И такие тоже. В «движении» был.

И р и н а (*с усмешкой*). Взгляды поменял? Предал, значит, идеи?

С е р г е й. Много вопросов.

И р и н а. Я из вежливости.

С е р г е й. Мать с ума сходила, что по ночам бегаю. Из-за матери. Не пережила бы, если б что со мной. Ответ принят?

И р и н а. А видишь, у меня волосы какие? Вот что они у меня вьются, это как?

С е р г е й. Это очень даже.

Ирина смеется.

И р и н а. Вьются-то у нерусских!

И Сергей смеется.

С е р г е й. Почему не вьются кудри у порядочных людей?

Но им уже не до слов. Жаркие объятия. Они не замечают, что в проемах недостроенного здания притаились восточные строители. Снимают происходящее на камеры мобильных телефонов. Переглядываются и улыбаются, сдерживают смех, чтобы не быть услышанными и замеченными. В разгар страстей у Ирины из кармана выпадает мобильный.

Василиса нервно ходит из угла в угол. Надежда капает лекарство в рюмочку.

Н а д е ж д а. ...Пять, шесть, семь, восемь, восемь... Ой! Вась, не мельтеши, я опять сбилась.

Выливает лекарство в раковину. Снова берет в руки пузырек.

В а с и л и с а. Да где же Серый, где? Дай мобильник...

Н а д е ж д а. Не дам. Я его не беспокою. Нельзя вмешиваться в личную жизнь. Раз, два, три...

Василиса садится напротив Надежды.

В а с и л и с а. Ну, мам. Дай, пожалуйста.

Надежда снова сбивается. Рассерженно смотрит на Василису.

Н а д е ж д а. Вась, отстань, правда. Ты даже меня в последнее время достаешь. Успокойся, прошу тебя.

Василиса, не стесняясь матери, закуривает. Внимательно смотрит, как Надежда капает лекарство в стаканчик.

Надежда заканчивает капать, ставит стаканчик на стол.

Н а д е ж д а. Всё, теперь точно.

В а с и л и с а. Чего это?

Н а д е ж д а. Володе от бессонницы прописали. Нельзя ошибиться. Количество капель по весу, капля на пять килограмм. Перекапаешь если, сутки можно проспать.

В а с и л и с а. Вот бы он целиком пузырек, и коня двинул!

Надежда укоризненно на нее смотрит.

Н а д е ж д а. Ладно, спать пошла. А ты сиди тут, как сыч. Спокойной ночи!

В а с и л и с а. Ага.

Надежда выходит из кухни. Василиса сидит, смотрит в окно.

Сергей и Ирина идут по улице.

С е р г е й. Так ты телеведущая у нас? Звезда?

И р и н а. На кабельном.

С е р г е й. Взошла и уже закатилась? Ну, я тоже сбитый летчик.

И р и н а. Не важно.

С е р г е й. Да?

И р и н а. Вообще не важно, кто ты.

Она нагибается, чтобы завязать шнурок, Сергей садится рядом с ней на корточки, обнимает. Потому что вдруг замечает на ее лице слезы.

С е р г е й. Ты чего?

Ирина горько плачет.

С е р г е й. Все у тебя будет как захочешь. Все по-твоему будет, увидишь.

Ирина утирает слезы, усмехается.

И р и н а. Тебе откуда знать? Ты у нас волшебник?

Сергей пожимает плечами. Потом берет руку Ирины, кладет себе на берц.

С е р г е й. Скажи: веди куда надо, веди куда надо!

Ирина смеется.

И р и н а. Ну... Веди куда надо, веди куда надо.

Сергей смотрит на Ирину, гладит ее волосы. Рядом детская площадка, на ней стоит деревянный расписной домик. Они идут, почти бегут к домику.

Восточные строители подобрали телефон Ирины. Красивый и дорогой. Довольные, что-то говорят на своем языке. Радуются находке. Восточный строитель, которого отогнал Сергей, берет телефон в руки. Изучает функции, заходит в записную книжку, листает. Натыкается на абонента «Муж». Показывает остальным. Они смеются, радуются, как дети. Начинают азартно рыться в своих мобильниках.

Сергей и Ирина сидят в детском домике. Ирина разглядывает его татуировки на руках. Красивые, цветные. Сергей курит. О чем-то своем думает.

И р и н а. Ты не загоняйся так из-за этого ролика, коллега. Журналистика, все бывает.

С е р г е й. Утешила.

И р и н а. Как могла.

С е р г е й. Страшно, что теперь мне все страшно. Не знаю почему. Вот почему? Я ничего не боялся, а теперь вдруг боюсь собственной тени. Всего. Есть на это ответ?

И р и н а. Только один. Жизнь продолжается.

С е р г е й. Что сразу все отвернулись, это плевать. Они мне никто. Но вот... если из близких кто-то предаст, мать там, сестра... Лучше бы не узнать. Просто заранее закатать себе вещества какого-нибудь, кубов сто, и не узнать. Да, разговорчики у нас!

Он начинает целовать Ирину. В домике это очень неудобно делать, но как-то они ухитряются. Временами хихикают.

И р и н а. Все, давай выбираться, а то занесло нас, смех и грех!

Сергей и Ирина пытаются вылезти из домика, но у них не получается.

И р и н а. Но как-то мы сюда влезли? Разбирать придется домик.

С е р г е й. Можно... Но снаружи...

Смеются, пытаясь вылезти из домика. Не получается.

Утром Ирина входит в квартиру. Тихо и виновато. Смотрит на Дениса, который, как всегда, пялится в телевизор. Там деловые новости. Как всегда. Денис оборачивается на Ирину. Ирина стоит, растерянная. Явно не зная, что делать. Денис встает с дивана, берет со столика свой мобильный телефон, подходит к Ирине.

Д е н и с (*ровно, спокойно*). Следи за своими вещами. Никогда ничего не теряй. Живи с тем, кого любишь. Цени что имеешь.

Денис невозмутимо находит в своем мобильном принятые MMS, те, что прислали ему восточные строители. Примерно с десяток. Картинки одна краше другой. Ирина безучастно на все это смотрит. Ролики заканчиваются, Денис убирает мобильный в карман.

Д е н и с. Что скажешь?

Ирина ничего не отвечает. Отходит от Дениса, открывает гардеробный шкаф. Начинает собирать вещи.

Д е н и с. Пока жильцы с твоей квартиры не съехали, можешь жить здесь. Мы интеллигентные люди. Ты мне не мешаешь. Пока. Потом разберешься.

Ирина складывает вещи.

И р и н а. К подруге пойду. Остальное потом заберу.

Д е н и с. Как знаешь. Делить нам нечего, мы не расписаны.

Денис идет к телевизору, садится на диван, смотрит новости. У него на глазах слезы. Но Ирина этого не видит, потому что продолжает собирать вещи.

Сергей и Владимир сидят за столом. Надежда кладет им в тарелки еду. Потом садится за стол с ними. Владимир ест с аппетитом, Сергей машинально запихивает в себя куски пищи.

В л а д и м и р. А что Васечка не с нами?

Н а д е ж д а. Спит.

В л а д и м и р. Средь бела дня? Ай-ай-ай, Вася.

Н а д е ж д а. Это Сережа, ай-ай-ай. Вася всю ночь его ждала, не спала. Вот, обед приготовила и вырубилась.

В л а д и м и р. Сергей, не мне тебе морали читать, но надо как-то жизнь упорядочить, согласен?

С е р г е й. Угу.

Вяло ест.

В л а д и м и р. Я ведь не ханжа, чесслово, молодость у меня ого-го была, закачаешься! И неделями дома не появлялся, мать с ума сходила. И автостопом до Хабаровска добирался...

С е р г е й. Понял. Вы это к чему?

В л а д и м и р. Работать надо тебе, Сереж. В ритм входить.

С е р г е й. Надо.

В л а д и м и р. У меня товарищ...

В этот момент Сергей замечает у себя на свитере волос Ирины. Он не слушает Владимира, смотрит на волос.

В л а д и м и р (*продолжает*). ...свое рекламное агентство у него. Там человек нужен. Тексты писать. Ты же журналист, сможешь ведь...

Сергей резко встает из-за стола, молча выходит из кухни.

Сергей выбегает из подъезда в берцах.

С е р г е й. Веди куда надо. Веди куда надо...

Ирина сидит в гримерке на диванчике. Сейчас здесь больше никого нет. Сумки стоят рядом, на полу. Ирина поникшая и усталая. Она снимает кофту, делает из нее «подушку», ложится на диванчик, закрывает глаза.

Дверь открывается, входит Сергей. Ирина ошеломленно на него смотрит. Сергей подходит к диванчику, сгребает Ирину в охапку, прижимает к себе.

И р и н а. Ты как прошел? Без пропуска...

С е р г е й. Ногами. Я твой коллега бывший, не забывай. В ушко угольное пролезу...

Сергей начинает целовать Ирину. Она отстраняется.

И р и н а. Остынь.

С е р г е й. У тебя нормально все?

И р и н а. Нет.

С е р г е й. У меня какое-то чувство прямо было. Что, говори.

И р и н а. Тебя точно не касается. Лишнее.

Сергей вдруг поднимает с пола ее сумки.

И р и н а. Поставь на место.

Но Сергей молча выходит из гримерки. С сумками. Ирине ничего не остается, как идти за ним.

Сергей и Ирина подходят к подъезду его дома. В руках у Сергея сумки.

С е р г е й. Знаешь, у меня мама и сестра, ну... как сказать... своеобразные. Но я их очень люблю. Тем более люблю, что они такие.

И р и н а. Это я уже поняла.

С е р г е й. Еще что поняла? Что уже никуда не денешься? Побег невозможен?

И р и н а. Потому что мои сумки у тебя в руках.

С е р г е й. Тогда заходим смело.

Сергей и Ирина заходят в прихожую.

С е р г е й. Мам, Вась!

Василиса выходит из своей комнаты. Надежда из кухни. Обе уставились на Ирину. Василиса даже схватилась за косяк, чтобы не упасть. Ей дурно.

С е р г е й. Это... это она. До сих пор не знаю имени.

И р и н а. Ирина.

Н а д е ж д а. Я Надя. Мама его. Это Василиса, Вася. Его сестра. А он вообще-то Сергей. Да, Сергей? Это ты?

С е р г е й. Да.

Сергей благодарно кивает матери, что взяла на себя церемонию знакомства.

Василиса демонстративно отворачивается от гостьи, смотрит куда-то вбок. Ирина никак не акцентирует на этом внимание.

С е р г е й. Мам, Ира будет со мной жить.

Н а д е ж д а (*не слушая Сергея*). Ирочка, на кухню милости прошу. (*Сергею и Василисе.*) А вы, дети, давайте пообщайтесь друг с другом пока.

И р и н а (*не замечая подколки*). Конечно, Надя. Пойдемте.

Надежда и Ирина идут на кухню. Сергей смотрит на Василису.

С е р г е й. Такие дела, Вася. Начинаем новую жизнь.

Василиса подходит вплотную к Сергею. Смотрит на него с ненавистью.

В а с и л и с а. Ты где ее нарыл, бабку эту? Долго искал?

С е р г е й. При себе свое мнение, ладно?

В а с и л и с а. Нет, я спрашиваю: где?

Сергей расшнуровывает берцы, усмехается.

С е р г е й. Берцы привели. Я сказал им: веди куда надо, веди куда надо, и вот...

Василиса не слушает дальше. Поворачивается, уходит в свою комнату, захлопывает за собой дверь.

Надежда и Ирина сидят за столом. Сейчас видно, как эти две женщины похожи внешне.

И р и н а. Нет, конечно, это нормально. Вопросов возникает много. Детей своих нет, но могу догадаться: приходит вдруг в дом какая-то взрослая тетка...

Н а д е ж д а. Ира, вы меня не поняли. Разница в возрасте... в общем, предрассудки это, какие-то двенадцать лет. Васиному отцу, кстати, девятнадцать было, когда она родилась, мне двадцать девять, и что? Я даже говорить ему не стала... Детей ведь не им рожают, а себе...

Пауза. Обе молчат.

Н а д е ж д а. В общем, так. Сына моего любите?

И р и н а. Понятия не имею.

Н а д е ж д а. Как так?

И р и н а. Так.

Н а д е ж д а. А кто ж тогда имеет?

И р и н а. Мальчик ваш, дитя. Его спросите.

Н а д е ж д а. Я слишком глубоко в отношения полезла, наверное?

И р и н а. Наверное.

Н а д е ж д а. Извините. А вот с дочкой, правда, не так все просто. С сестрой его.

И р и н а. Заметила. Приняла как данность.

Надежда не знает, что делать. Ей неловко. Встает, достает из кухонного шкафчика бутылку водки. Ставит на стол.

Н а д е ж д а. За знакомство тогда. И давай на «ты».

Ирина улыбается, кивает Надежде.

Василиса осторожно выходит в прихожую, подходит к вешалке. На ней висит сумка Надежды. Под вешалками стоят сумки Ирины. Василиса извлекает из

сумки Надежды кошелек. Открывает внешний карман сумки Ирины, засовывает его туда, хочет застегнуть молнию, но молнию заело. Василиса возится с ней, за этим занятием ее застает Сергей. Он отодвигает Василису от сумки Ирины. Василиса ничего не говорит, только смотрит на Сергея. Сергей нагибается над сумкой Ирины. Видит, что сделала Василиса. Достает кошелек Надежды, кладет его на место. Потом поворачивается к Василисе.

С е р г е й. Зачем?

Он хватает сестру за воротник кофты и за волосы. Так сильно, что, кажется, поднимает. Крепко, резко и сильно прижимает ее к вешалке. Смотрит ей в глаза. Это совсем другой Сергей. Такой может и убить. Держит и смотрит. Потом отпускает ее. Идет в свою комнату, захлопывает дверь. Василиса оседает на тумбочку для обуви. Сидит. Через какое-то время поднимается, как сомнамбула, идет в свою комнату, захлопывает дверь.

Надежда пьет водку, хмелеет. Ирина смотрит спокойно на нее. Ирина трезва, хоть и выпивает наравне с Надеждой.

Н а д е ж д а. Да не про штамп я, какой штамп! До старости лет с чистым паспортом дожила. Я жить, жить хочу с Вовой, я люблю его. А он со мной не хочет. Вася ему мешает. И Серега, ну что я тебе говорю, знаешь. Трудный он парень. Мешают они ему!

И р и н а. Вдвоем вам надо с Володей уехать, без всех побыть, хоть месяц.

Н а д е ж д а. Какое! Ты же мою ситуацию видишь. Васю не оставить, у Сереги бог знает что...

И р и н а (*усмехается*). «Бог знает что» — это я? Ну спасибо.

Н а д е ж д а. Да не ты, уймись. Неопределенно все у него, депрессуха...

И р и н а (*теряя терпение*). Решили. Поезжайте с Вовой в отпуск. Там и разберетесь, надо продолжать или нет. Я за Васей присмотрю, Сереге спуску не дам. Все хорошо будет. Вот увидите.

Надежда ошеломленно смотрит на Ирину.

И р и н а. Да, да. И не такое проходили. Не переживай.

Надежда усмехается.

Н а д е ж д а. Ну, здорово было бы, да только...

И р и н а. Если про деньги — одолжу.

Н а д е ж д а. Нет, деньги есть. Вова нормально зарабатывает. Уговорить бы только...

И р и н а. Тут тебе никто не помощник. Но, думаю, все получится.

Надежда поднимает рюмку.

Н а д е ж д а. Давай за тебя! Ты вроде как добрый ангел наш, так, что ли? К нам ангел прилетел!

И р и н а. На голову свалился.

В этот момент входят Сергей и Владимир.

В л а д и м и р. Вечер добрый, милые дамы!

Смотрит на Ирину и подходит, протягивает ей руку.

В л а д и м и р. Здравствуйте, я Владимир.

И р и н а. Ирина.

Н а д е ж д а. Да, Володя. Она будет с нами жить.

Владимир недоуменно смотрит то на Надежду, то на Ирину.

Сергей подходит к Ирине сзади, собственнически кладет ей руки на плечи.

С е р г е й. Это моя девушка.

И р и н а. Спасибо за девушку.

А Владимир подходит к Надежде. Поднимает ее со стула.

В л а д и м и р. Надюша, милая, ну пошли, давай... Пойдем спатеньки. Сам, чесслово, выпить не дурак был. Но ты же болеть с утра будешь...

Н а д е ж д а. И так болею, Вовка, тобой одним только и болею... Ирка, гуд, как говорится, найт!

Владимир уводит Надежду. Сергей и Ирина смотрят друг на друга. Входит Василиса, начинает убирать посуду со стола. Ирина начинает ей помогать, Василиса грубо отталкивает Ирину.

В а с и л и с а. Здесь это делаю я.

С е р г е й. Вась, еще раз...

Ирина делает знак Сергею: не надо, мол.

И р и н а. Спокойной ночи, Василиса.

Сергей и Ирина сидят у компьютера. На экране тот самый сюжет: двое солидных мужчин в запальчивом споре. Вторая часть сюжета: съемка скрытой камерой. Эти же двое сидят в ресторане, выпивают. Мирно договариваются о своих делах, смеются, шутят. Потом на экране появляется Сергей.

С е р г е й. С вами был Сергей Архипов.

Ирина удивленно смотрит на Сергея.

И р и н а. Как ты живой вообще остался? Тузов нешуточных зацепил! Прекрасная работа, коллега!

Ирина протягивает руку для пожатия, Сергей протягивает свою. Ирина и Сергей пожимают друг другу руки. Видно, что Сергей смущен и растроган.

С е р г е й. Что толку? Смысл? Они и сейчас небось в ресторане. Как сидели, так и сидят. Ничего не меняется.

И р и н а. А ты смысл ищешь?

С е р г е й. Из последних сил.

И р и н а. И как?

С е р г е й. Не очень.

И р и н а. А что со мной рядом, разве не смысл? Я к тому, что живой остался. Утешайся, радуйся. Потому что они с тобой мягонько еще обошлись. Лежал бы ты без смысла в какой-нибудь лесополосе или на дне речки.

С е р г е й. Не хотелось бы. Теперь есть что терять. Тебя.

И р и н а. С пафосом ты.

С е р г е й. А так и есть. Ты. Тебя.

И р и н а. Есть знакомый один. Очень по жизни мне обязан. Интернет-издание у него, gordye.ru...

С е р г е й. Егор Гордеев?! Ты знаешь его?

И р и н а. Поговорю про тебя. Только обещай больше под сильных мира сего не копать, да?

Сергей смотрит на Ирину, усмехается.

С е р г е й. Заметано.

И р и н а. Подставишь меня круто. Бутылки вместе пойдем собирать.

С е р г е й. Обещаю. Поверила?

И р и н а. Да нет, конечно.

Смеются. Начинают целоваться. Дело уверенно идет к любви. Вдруг Сергей отстраняется от Ирины.

С е р г е й. Ир, мы ведь не предохраняемся, это... ничего?

И р и н а. Нормально. Я пью таблетки, не волнуйся.

Снова целуются. Сергей опять отрывается от Ирины.

С е р г е й. Слушай, ты же взрослая уже. Неужели детей не хочешь...

И р и н а (*усмехается*). Ага, взрослая... почти уже старая. Почему тебя это интересует?

С е р г е й. Ну так... Извини, что спросил.

И р и н а. Ничего.

Они целуются.

И р и н а. Я не знаю, не представляю, как это — с маленькими. Вот он, новый человек, другая планета... Что на ней вырастет, непонятно... Вот если бы готового сынка уже, взрослого, вот с такими глазами... (*Целует Сергея в глаза.*) Вот с такими! Я бы с радостью.

В этот момент за стеной начинает звучать очень громкая музыка. Сергей и Ирина вздрагивают от неожиданности, переглядываются.

Василиса, пьяная вдупель, допивает водку из бутылки. Она в ночнушке, в берцах Сергея. Берцы на ней, как лыжи. Пытается танцевать под музыку. Ее шатает.

В а с и л и с а (*орет*). Веди куда надо!!! Веди куда надо!!! Аааа!!! Куда надо веди!!! Веди куда надо!!!

В комнату вбегают Сергей и Ирина. Сергей подбегает к Василисе, отбирает у нее бутылку.

С е р г е й. Я тебе эту бутылку в задницу засуну. Чего нажралась?! Нельзя тебе не капли!

В а с и л и с а. Только не в задницу, Сереженька. Говорят, это вредно, от этого умирают...

С е р г е й. Хорош орать! Мать разбудишь...

В а с и л и с а (*орет*). Веди куда надо!!! Веди куда надо!!! И меня приведет!!! И мне повезет!!!

Сергей хватает Василису. Берцы падают с ее ног.

С е р г е й. Сучка, ты достала, не замолкнешь, рожей твоей углы посчитаю...

И р и н а. Сережа, отпусти ее...

Василиса как-то изворачивается и лягает Сергея ногой в пах. Сильно. Сергей сгибается пополам от боли. Василиса свободна. Она подходит к Ирине, преграждает путь, когда та кидается к Сергею.

В а с и л и с а. Что, тварь-заступница, на сегодня он бесполезен. Проверишь, расскажешь мне.

Василиса плюет Ирине в лицо. Ирина хватает Василису за волосы. В этот момент в комнате появляется не проспавшаяся Надежда, явно ничего не соображающая, и Владимир, он сонный, шатается.

В л а д и м и р. Друзья, что здесь?

И р и н а. Все хорошо, чуть повздорили.

Отвечая Владимиру, Ирина, не отрываясь, смотрит на Василису. Продолжает держать ее за волосы. Надежда мычит что-то нечленораздельное.

С е р г е й. Да больная эта...

И р и н а (*перебивая Сергея*). Владимир, все нормально.

В л а д и м и р. Спасибо, Ирочка. Вы очень разумный человек, чесслово... Я под снотворным, ничего не соображаю, помочь не могу...

И р и н а. Не надо. Все хорошо. Идите спать.

Владимир, так и не осознав или не захотев осознать, что происходит, выходит из комнаты, уволакивая за собой Надежду. Как только они ушли, Ирина за волосы тащит Василису к двери.

Ирина держит за волосы Василису над унитазом.

И р и н а. Блюй.

В а с и л и с а. Не могу больше.

И р и н а. Блюй, сказала. Пить можешь и блевать сможешь.

Василису тошнит.

И р и н а. Еще.

Василису еще тошнит. Потом она вытирает лицо туалетной бумагой.

И р и н а. Мне было четырнадцать, родители в Канаду уехали. И забыли про меня. Деньги присылали раз в два месяца, если были у них. И я выживала одна. Я их увидела только в двадцать пять. Больше не виделись. Вот так. А ты живешь, как у Христа за пазухой, Вася. Чего тебе мало, чего?! Нормальная ты, запомни, не больная...

Василиса снова начинает блевать.

И р и н а. Правильно, пей побольше. Короче, будешь доставать Серегу, Надю, Володю, получишь от меня, мало не покажется...

В а с и л и с а. Я Серегу не отдам, не отдам...

Василиса блюет. Ирина усмехается.

И р и н а. Ты лучше блюй давай. Подтирать потом за тобой.

Спустя две недели

Сергей, Ирина и Василиса смотрят фотки Надежды и Владимира из турпоездки на Кубу. На одной из фоток Надежда очень похудевшая, с маракасами, загорелая. Стала совсем похожа на Ирину.

В а с и л и с а. Как маме круто в сарафане твоем. А еще брать не хотела.

И р и н а. Ага, живот, говорит, толстая. Я ей: на Кубе похудеешь, в океане поплаваешь, Вован под боком. Серега, ну вообще девочка, да, скажи?

С е р г е й. Да.

Он листает фотки, его больше интересует фоторепортаж с джип-сафари.

С е р г е й. Джипы эти, «Судзуки», детские вообще. На пердячем ходу едут. О, Вован по реке сплавляется, мачо! Мама, конечно, в отпаде. Она у нас плавать не умеет.

На фотографии Владимир, управляющий лодкой, очень гордый собой. Сзади него Надежда в спасательном жилете, видно, что визжит от ужаса. Коммент к фотографии: проходим пороги жизни.

В а с и л и с а. Да... две недельки им еще такого угара. Какое счастье!

И р и н а. Ничего, Вася. И мы поедем. Так, Серега. Лирику в сторону, семь тысяч знаков сегодня, да?

С е р г е й. Да.

И р и н а. А мы тогда с Васей пошли, не мешаем тебе.

С е р г е й. Ага. Приступим, помолясь.

Ирина и Василиса выходят из комнаты.

Ирина плетет Василисе афрокосички. Василиса охает и дергается. Процедура и правда не из приятных.

И р и н а. Терпи. Прогулку никто не обещал.

В а с и л и с а. Ир, сколько можно? Аааа!

И р и н а. Немножко осталось, немножко. Терпи.

Почти все Васины длинные белые волосы уже заплетены.

В а с и л и с а. Ир, а откуда ты это умеешь?

И р и н а. Был момент... жрать было нечего. Пошла на курсы и научилась.

Входит Сергей. Смотрит на Ирину и Василису.

С е р г е й. Бабы, вы что творите?

В а с и л и с а. Так красиво же, Серый!

С е р г е й. Ну не знаю, вам виднее.

Идет к холодильнику, берет банку пива.

И р и н а. Куда? Работать же еще.

С е р г е й. Так я отправил текст.

Ирина подходит к Сергею, чмокает в щеку.

И р и н а. Уже? Быстрый какой ты у меня парень!

С е р г е й. Стараюсь вроде.

И р и н а. Да, Гордеев доволен, только без экстремальных затей своих, ладно?

С е р г е й. Я же обещал. Базара ноль!

Сергей обнимает Ирину, они целуются. Василиса старается на это не смотреть. Ирина трогает Сергея за живот.

И р и н а. Дружище, а ты поднабрал изрядно. Ну-ка, пиво назад...

С е р г е й. Так дома все время. Не хожу никуда.

И р и н а. Так сходи. Ребята же тебя звали в бильярд поиграть?

С е р г е й. Ну да.

И р и н а. Так сходи.

Сергей целует Ирину в макушку.

С е р г е й. Так пошел. Вась, пока!

В а с и л и с а. Ага! Давай, Серый.

Ирина продолжает плести Василисе косички.

И р и н а. Куда на дэрэ твой пойдем? Где мы уже были или новенькое что-то посмотрим?

В а с и л и с а. Мне в «Птице» понравилось.
И р и н а. Хорошо, пойдем в «Птицу».
Ирина плетет Василисе косички. Молчат.
В а с и л и с а. Спасибо тебе.
И р и н а. Не за что.

Сергей вваливается в прихожую. Именно вваливается, потому что пьяный в хлам. Буквально падает на тумбочку с обувью. Сидит, не может подняться. Из своей комнаты выходит заспанная Василиса. Подходит к Сергею.

С е р г е й. Встать не могу... (*Громко.*) Ир, Ирка!

Василиса становится перед ним на колени, прикладывает палец к губам.

В а с и л и с а (*шепотом*). Спит. Я тебя отведу. Давай.

Стоит перед ним на коленях и никуда не ведет. Они смотрят друг на друга одинаковыми светлыми глазами. Долго смотрят. Начинают целоваться. Сергей отрывается от Василисы. Смотрит на нее.

С е р г е й. Вась... Чего это вообще?

В а с и л и с а. Нормально все. Вставай.

С большим трудом она помогает Сергею встать, дотаскивает его до своей комнаты. Закрывает дверь.

Василиса укладывает Сергея на кровать. Они целуются. Начинают раздеваться. Разделись. Совсем. Страсть с обеих сторон. Но когда уже почти дошло до дела, Сергей отталкивает Василису, она падает с кровати на пол.

С е р г е й. Все, спать... Очумела совсем...

Василиса поднимается с пола.

В а с и л и с а. Ага, Серый, спать, ночь же. Там пивко в холодильнике холодненькое, да? Принести тебе?

С е р г е й. Базара ноль! Неси.

Василиса, надев длинную майку Сергея, выходит из комнаты.

Василиса открывает банку пива, достает из кухонного шкафчика снотворное Владимира, хорошенько булькает в пиво содержимое пузырька.

Ирина просыпается и видит, что рядом с ней пусто. Поднимается, надевает халат, выходит из комнаты.

Ирина заходит на кухню. Никого нет. Ирина растерянно смотрит по сторонам.

Сергей и Василиса спят в кровати. Раздетые. Сергей во сне закинул на Василису ногу. В комнату заходит Ирина. Смотрит на Василису и Сергея, поворачивается и выходит. Василиса открывает глаза, смотрит вслед Ирине, усмехается: конечно же, она не спала.

Ирина, с сумками, открывает дверь, кладет ключи на тумбочку с обувью. Берет берцы Сергея. Захлопывает за собой дверь.

Ирина подходит к помойке, ставит берцы рядом с мусорным баком, уходит.

К помойке подходят двое подростков, они навеселе. Видят берцы.

П е р в ы й. Глянь, берцы! Нормальные, нераздолбанные. Чё, взять?

В т о р о й. Не впадлу тебе, как бомжу, на мусорке одеваться? Грибок собирать?

П е р в ы й. Не впадлу. Берцы! Давно хочу, а у матери денег вечно нет.

Берет берцы.

Спустя две недели

У подъезда останавливается такси. Из такси выходят Владимир и Надежда. Владимир достает сумки из багажника. Такси уезжает. Владимир и Надежда смотрят друг на друга. Красивые, загорелые. Растерянные.

Н а д е ж д а. Вот и сказочке конец? Так хочется вдвоем еще побыть...

Стоят молча. Потом Владимир берет сумки, несет их к скамейке. Надежда идет за ним. Владимир садится на скамейку.

В л а д и м и р. Давай посидим. Побудем еще.

Надежда садится рядом с Владимиром. Сидят, молчат.

Н а д е ж д а. Спасибо, что Ира свалилась нам на голову.

Владимир кивает, обнимает Надежду.

Вся кухня загажена, заплевана. Василиса ползает по полу с тряпкой, пытается его оттереть. Василиса вся в синяках разной давности. Под глазом тоже бланш, губа распухла. Заплетенные Ириной афрокосички свалялись в паклю. Сергей сидит за столом пьяный. По его виду можно сказать: пьет он с тех пор, как ушла Ирина. То есть две недели. Вытирая пол, Василиса нечаянно задевает Сергея, он пинает ее ногой. Василиса никак не реагирует, видимо, привыкла за это время, только лишь группируется, чтобы не получить в живот или по лицу.

С е р г е й. Не прикасайся, мразь вредоносная! Поняла?!

Василиса кивает.

С е р г е й. Дотрешь сейчас, харю замажешь и в магазин. Базара ноль?

Василиса кивает, оттирает пол. Сергей наливает из почти пустой бутылки водку. Выпивает, давится. Видно, что уже и пить не может и не пить не может.

С е р г е й. Шевели клешнями, быстрее давай... Сгною.

Василиса никак не реагирует, трет пол быстрее.

С е р г е й. Еще быстрее, сказал. Ты оглохла, тварь?

Пинает Василису ногой, Василиса отлетает к стене, хватается за затылок, морщится. Но берет себя в руки. Трет пол. Сергей выпивает еще одну рюмку, резко отрубается. Василиса продолжает тереть пол. Слышно, как в прихожей поворачивается в замке ключ.

Полный разгром. Вешалка болтается на одном гвозде, тумбочка для обуви разломана. Затоптанная верхняя одежда и обувь валяются по всему коридору. Входят Надежда и Владимир, видят все это, останавливаются как вкопанные, переглядываются в полном замешательстве. Вылетает Василиса, кидается Надежде на шею. Ее всю колотит. Надежда разглядывает синяки Василисы, берет за подбородок.

Н а д е ж д а. Вася... Вова, что... что...

Надежда находится в таком шоке, что у нее даже нет сил реагировать. Владимир кладет Василисе руку на плечо.

В л а д и м и р. Надя, спокойно. Василиса, ты слышишь? Можешь говорить?

В а с и л и с а. Мама, мамочка... Все в порядке, все хорошо. Я его одного не бросила. Я больше не должна здесь быть...

Василиса неожиданно вырывается. Надежда и Владимир не успевают ее схватить, Василиса выбегает из квартиры в длинной грязной майке и тапочках.

Василиса, переводя дух, бежит по двору. Видно, что очень устала бежать. По дороге она потеряла тапки, ноги изрезаны. У подъезда стоит группа парней, среди них Рома. Василиса расталкивает парней, хватает Рому за руку. Он смотрит на Василису, кажется, даже не в состоянии поверить, что это она. Потом хватает, прижимает к себе. Василиса рыдает. Парни смотрят на все это, не понимая, что происходит.

Р о м а. Кто... Кто... Почему...

В а с и л и с а. Рома, к тебе можно? Мне некуда... Я объясню потом...

Рома берет Василису на руки. Заносит в подъезд. Парни в полном недоумении смотрят ему вслед.

П е р в ы й п а р е н ь. Это, по ходу, Серого сестра, Вася. С ним несколько раз приходила, помнишь? Фигасе, ее отделали...

В т о р о й п а р е н ь. Ага, я Ваську даже узнал не сразу.

Надежда, абсолютно подавленная, сидит за столом. Плачет. Напротив нее стоит Рома. Кухню привели уже в приличный вид.

Н а д е ж д а. Спасибо, Рома, что пришел, сказал, что Вася у тебя, спасибо.

Рома кивает, молчит.

Н а д е ж д а. Мы уже все морги, все больницы...

Р о м а. Нормально все. Надежда Алексеевна, все нормально.

Н а д е ж д а. Может, придет все-таки...

Р о м а. Нет. Она мне рассказала.

Надежда плачет. Рома молчит, смотрит на нее.

Р о м а. У них ничего не было. Я знаю. Не волнуйтесь, она со мной.

Надежда пристально смотрит на него.

Р о м а. Не обижу, люблю.

Он выходит из кухни. Надежда растерянно смотрит ему вслед.

Сергей лежит под капельницей. Рядом с ним сидят нарколог и Владимир. В проем двери видно, как мимо проходит Рома, не заглянув и не кивнув. Владимир это замечает.

В л а д и м и р. Сереж, ты внимания не обращай, все бывает, чесслово. Только больше не пей, хорошо?

Сергей усмехается.

Через три года

Рома строит беседку. Уже почти построил, заканчивает работу. Берет в руки деревянную рейку, смотрит, как ее приладить.

Р о м а (*зовет*). Василек, Вась!

С террасы дома спускается Василиса. За руку ведет маленького мальчика, на бедре у нее сидит другой мальчик, совсем маленький. Вася почти не изменилась, только немного поправилась и повзрослела. Василиса подходит к Роме, оценивающе оглядывает беседку.

В а с и л и с а. Круто. Быстро ты, родной.

Р о м а. Василек, как рейки забивать? Вдоль? Поперек? Ты сажать хотела что-то?

В а с и л и с а. Плющик. Решеточку делай.

Р о м а. Понял.

В а с и л и с а. Завтра закончишь. Пошли есть.

Рома откладывает инструменты, подхватывает на руки детей. У малышей хорошие лица, светлые глаза. Они похожи на Василису.

Р о м а. Что, мужики? Правда, что ли, пойдем, пожрем?

Рома с детьми идет за Василисой.

Рома сидит за столом. На коленях у него старший сын. Рядом, на детском стульчике, младший. Василиса приносит Роме еду. Садится рядом. Рома кормит старшего сына, Василиса младшего. Работает телевизор. Начинаются новости главного канала страны. На экране Ирина.

И р и н а. Здравствуйте. В Москве двадцать один ноль-ноль. Все главные новости к этому часу. Саммит Большой восьмерки...

Рома и Василиса продолжают кормить детей. Василиса время от времени смотрит на экран.

В а с и л и с а. Ромыч, может, с Серым наконец помиришься? Сколько можно...

Р о м а. Вася, дай соль.

Он явно не расположен разговаривать на эту тему. Василиса встает из-за стола. Отходит, приносит солонку, ставит на стол.

За столом сидят Антон Михайлович и Паша, полный парень, его зять. Ксения Ивановна и Света носят на стол еду. Антон Михайлович и Паша выпивают. Антон Михайлович поднимает рюмку.

Работает телевизор. Идут новости. На экране Ирина.

А н т о н М и х а й л о в и ч. Давай, Паша, два года со Светкой прожили уже, как говорится, притерлись. Многие вам лета!

П а ш а. Ну да. Многие.

Выпивают. Закусывают. Кусок квашеной капусты падает Паше на свитер. Света, проходя мимо, убирает его.

Новости заканчиваются.

И р и н а (*с экрана*). С вами была Ирина Рябинина. До встречи завтра.

После новостей начинается криминальная хроника.

А н т о н М и х а й л о в и ч. Ага, посмотрим, посмотрим.

Наливает себе и Паше, выпивают. Ксения Ивановна и Света закончили носить тарелки, садятся за стол. Все вместе смотрят криминальную хронику. Света раскладывает салат по тарелкам. Едят.

В е д у щ и й. ...Итого, за месяц злоумышленниками было угнано девятнадцать автомобилей. Все объявлены в розыск.

А н т о н М и х а й л о в и ч (*усмехается*). Ага, объявлены, ищи ветра в поле!

Все молча едят. Смотрят телевизор.

В е д у щ и й. Независимый журналист Сергей Архипов был избит сегодня в Москве. Предположительная причина — профессиональная деятельность Архипова, реакция на его недавнее журналистское расследование рейдерского захвата завода «Электрод». Состояние Архипова врачи оценивают как критическое.

На экране фото Сергея. Света начинает рыдать, уронив голову на руки. Явно все еще любит Сергея. Антон Михайлович и Ксения Ивановна растерянно смотрят на дочь. Паша непонимающе смотрит на жену. Гладит ее по спине.

П а ш а. Светуля... Да, ты добрая у меня. Добрая. Но нельзя же так переживать за всех...

Света рыдает, не обращая внимания на Пашины слова.

Спустя неделю

Дорогой внедорожник заезжает на стоянку у телецентра, паркуется. Из внедорожника выходит Ирина. Выглядит прекрасно. Идет по направлению ко входу в телецентр. Василиса бежит вдоль припаркованных машин, догоняет Ирину, преграждает ей путь.

В а с и л и с а. Ира...

Ирина смотрит на Василису удивленно, усмехается, хочет пройти. Василиса не отходит.

В а с и л и с а. Ира... Ирочка! Не гони. Пожалуйста...

И р и н а. Что хочешь? У меня нет времени.

В а с и л и с а. С Серым беда...

Василиса начинает рыдать. Стоит, беспомощная. Ирина растеряна.

В а с и л и с а. Поговори с мамой, поговори. Она тебя послушается. Я знаю...

Василиса рыдает. Ирина обнимает Василису, сама чуть не плачет.

Надежда и Ирина сидят на скамейке в больничном садике. Надежда комкает в руках носовой платок, на лице невысохшие дорожки от слез. На руке у Надежды обручальное кольцо.

Н а д е ж д а. Речь у него не восстановится. По развитию это пятилетний ребенок, так и будет. Только если чудо, но чудес не бывает...

Надежда плачет. Ирина пристально смотрит на Надежду.

Н а д е ж д а. Ир, мы с Володей сами не справимся. Но дело не в этом даже... Я слишком его люблю, чтобы видеть таким. Слишком люблю...

Ирина молчит. Надежда вытирает слезы, комкает платок.

Н а д е ж д а. В общем, мы так решили... Хороший интернат нашли, очень хороший. Будем платить... Ему все равно, с нами или там, ты просто не видела, каким он стал, и не надо... Там прекрасный уход... Мы узнавали, ездили, лично убедились...

Ирина иронично усмехается. Надежда замечает это, трогает Ирину за локоть.

Н а д е ж д а. Не осуждай меня... Нас не осуждай, пожалуйста. Тебе не понять...

Ирина молча встает со скамейки, идет по направлению ко входу в больницу, не оборачиваясь на Надежду. Надежда рыдает на скамейке.

Спустя полгода

Большая, красивая, обставленная по высшему разряду кухня в квартире Ирины. Сергей сидит за столом, за ворот свитера заправлена салфетка. Он ест кашу. Напротив сидит Василиса, читает ему книжку. Ирина ходит туда-сюда. На стуле стоит сумка, в которую она складывает вещи Сергея.

В а с и л и с а. «...А еще рожу конька, ростом ровно в три вершка. На спине с двумя горбами да с ослиными ушами. Двух коней, коль хошь, продай, но конька не отдавай».

Вдруг Сергей начинает плакать. Ирина тут же подходит к нему, успокаивает, прижимая к себе.

И р и н а. Серега, Серега, всё, всё, не плачь... Давай, мой хороший, доедай, надо ехать. Вась, чего-то он на горбунка так реагирует, не бери с собой...

Василиса откладывает книжку.

В а с и л и с а. Мне маленькой он читал, говорил, что в детстве была его любимая сказка.

И р и н а. Вкусы, значит, поменялись. И детство другое... Так, Вась, смотри.

Ирина ставит перед Василисой сумку. Показывает, что туда положила. Держит в руке теплый свитер.

И р и н а. Вот. Вечером ему наденешь, если прохладно и комары. Маек с запасом, если обольется или что...

В а с и л и с а. Так постираю, в чем проблема. На даче же у нас стиралка есть. Да и с Ромычем у него размер один, голый не останется. Ты Серого прямо как на полюс Северный снаряжаешь. Всего ведь на три дня едем...

Сергей ест, он никак не реагирует на разговор Ирины и Василисы, как будто не слышит его. Ирина подходит, гладит Сергея по голове.

И р и н а. Первый раз отпускаю, волнуюсь очень, Вась.

В а с и л и с а. Зря. Все будет замечательно. Ты ведь будешь хорошо себя вести? Правда, Серый?

Сергей мычит, улыбается.

В а с и л и с а. Ир, а ты хоть на три дня отъедешь, передохнешь.

Ирина вздыхает, усмехается.

И р и н а. Смотри, чтобы он у Ромыча пиво не стянул. Он тут на днях банку из холодильника вытащил, рефлекс остался...

В а с и л и с а. Не стянет. Проследим.

Сергей ест. Рот у него в каше. Василиса подходит, вытирает его рот.

В салоне минивэна сидят Василиса, два маленьких мальчика, ее сыновья, и Сергей. Рома за рулем. Малыши расшалились, пристают к Сергею, он их шлепает, мычит. Ему это явно не нравится.

24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Аннотации научных статей

Игорь Сукманов. Сквозь тусклое стекло

Рецензия на новый фильм Василия Сигарева «Жить». Критик анализирует художественную реальность и уникальный авторский язык режиссера, повествующего о трагедии как личном апокалипсисе, о переживании смерти, утраты — раскрывая сложнейшие темы не в рамках внешнего универсума, а в камерном пространстве чувств.

«Жить», Василий Сигарев, художественная реальность, апокалипсис, смерть, пространство чувств

Катерина Тарханова. Победа веры

Рецензия на картину Павла Руминова «Я буду рядом», лауреата фестиваля «Кинотавр»-2012. Критик анализирует сюжетную структуру, эстетические и смысловые аспекты картины, актерские работы, рассматривает фильм с социологической и философской точки зрения.

«Я буду рядом», Павел Руминов, «Кинотавр»-2012, сюжет, структура, социология

Зара Абдуллаева. Осколки

Рецензия на картину Михаила Сегала «Рассказы». На материале фильма критик раскрывает особенности оригинального авторского языка режиссера, демонстрирующего не только стилистический блеск, но и прозорливость антрополога с врожденным и отточенным чувством юмора.

«Рассказы», Михаил Сегал, авторский язык, стиль, антропология, комедия

Елена Стишова. Прощеное воскресенье

Рецензия на картину Александра Прошкина «Искупление», экранизацию одноименного романа Фридриха Горенштейна. Автор подробно анализирует методы, избираемые режиссером, нарративную конструкцию картины, заложенные в ней смыслы и философские подтексты.

«Искупление», Александр Прошкин, Фридрих Горенштейн, экранизация, нарративная конструкция

Елена Плахова. Плохой капитан

Рецензия на фильм Алексея Мизгирева «Конвой». Автор исследует особое пространство фильма в контексте всего творчества режиссера, отмечая его стилистические, структурные и смысловые особенности, а также проводя параллели с картиной «Плохой лейтенант» Абеля Феррары.

«Конвой», Алексей Мизгирев, «Плохой лейтенант», Абель Феррара, контекст

Катерина Тарханова. Есть ли жизнь за МКАД

Рецензия на фильм «Я тебя не люблю» Павла Костомарова и Александра Расторгуева. Критик раскрывает неординарность методов режиссеров в работе с материалом, эстетические, стилистические и нарративные особенности картины, балансирующей на грани игрового и документального кино.

«Я тебя не люблю», Павел Костомаров, Александр Расторгуев, игровое кино, документальное кино

Лариса Малюкова. «Поговорим о странностях любви»

Рецензия на новую картину Авдотьи Смирновой «Кококо». Критик исследует картину с социологической и эстетической точки зрения, раскрывает уникальность режиссерских приемов в работе с привычными сюжетами, неординарность трактовки мотива столкновения представителей двух совершенно противоположных миров.

«Кококо», Авдотья Смирнова, «Кинотавр»-2012, сюжет, столкновение, прием

Лилия Немченко. В ожидании Маркса

Рецензия на фильм Светланы Басковой «За Маркса…». Критик отмечает специфику данного концептуалистского произведения, не укладывающегося ни в жанровые рамки современного кинематографа, ни в его видовые границы, предлага-

ющего вариант политического кино, которого в отечественном кинематографе не было со времен Эйзенштейна. Автор подробно анализирует эстетические, смысловые и философские аспекты фильма.

«За Маркса…», Светлана Баскова, концептуалистское произведение, жанровые рамки, Эйзенштейн

Андрей Плахов. Пролетарии без люмпена

На материале картины Светланы Басковой «За Маркса…» критик исследует образ рабочего, пролетария в современном российском кино. Отмечая неординарный подход и оригинальность художественного метода режиссера, автор показывает значимость ее фильма в контексте современного кинематографа политической альтернативы.

«За Маркса…», Светлана Баскова, пролетариат, политическая альтернатива

Зара Абдуллаева. Be happy

Критик анализирует конкурсную программу короткометражного кино на фестивале «Кинотавр»-2012, сосредоточивая внимание на трех наиболее ярких работах: «Песня механической рыбы» Филиппа Юрьева, «Дорога на» Таисии Игуменцевой и «Ноги — атавизм» Михаила Местецкого. Критик исследует драматургические, стилистические и нарративные особенности картин молодых режиссеров, а также скрытые в них смыслы и посылы.

«Кинотавр»-2012, «Песня механической рыбы», Филипп Юрьев, «Дорога на», Таисия Игуменцева, «Ноги — атавизм», Михаил Местецкий, короткометражное кино

Александра Машукова. «Потерялась девочка Оля Лапшина!»

Портрет актрисы Ольги Лапшиной. Автор исследует творческий путь актрисы, ее эволюцию — как в театре, так и в кино, — раскрывая особенности ее стиля, манеры игры и особой органики. На примере ряда кино- и театральных работ (в частности, работы в фильме Василия Сигарева «Жить») автор выявляет неординарность таланта актрисы, ее способность перевоплощаться и в рамках одного амплуа.

Ольга Лапшина, театр, органика, Василий Сигарев, «Жить»

Анна Гудкова. Зеркало без героя

Автор анализирует результаты прошедшего в рамках фестиваля «Кинотавр»-2012 питчинга проектов, исследует эволюцию данного мероприятия, а также особенности представленных в 2012 году заявок/проектов/картин. Автор также фокусирует внимание на фигуре современного продюсера как одного из ключевых участников кинопроцесса, во многом определяющего судьбу будущего фильма.

«Кинотавр»-2012, питчинг, продюсер, российская киноиндустрия, кинопроцесс

Ксения Леонтьева. Где и как мы смотрим кино

Автор анализирует результаты всероссийского исследования аудитории кинотеатров, проведенного компанией «Невафильм Research» в 2011 году. Рассматривая результаты опросов, автор выделяет ряд особенностей кинопотребления российской аудитории, анализирует динамику современного российского кинорынка, а также предлагает ряд стратегических решений, способных привести к лучшему пониманию нынешней аудитории кинотеатров.

«Невафильм Research», исследование аудитории, кинопотребление, динамика, кинотеатр

S U M M A R Y

Spectators don't watch our films. Why?
Round table talk.

Bakur Bakuradze — Nina Zarkhi
Cinema which is not lacking
Kinotavr-2012.

Igor Sukmanov
Through the glass darkly
Review of Vasily Sigarev's TO LIVE (Russia). The critic analyzes artistic realm and unique author's language, considers the tragic gist of the film about a personal apocalypse, experiencing death and loss, disclosing the most complex themes not in the frame of universum, but within a chamber space of sentiments.
TO LIVE, Vasily Sigarev, artistic realm, apocalypse, death, space of sentiments

Katerina Tarkhanova
Victory of faith
Review of Pavel Ruminov's I'LL BE AROUND (Russia — Ukraine), the winner of Kinotavr-2012. The critic analyzes the subject structure, aesthetical and semantic aspects of the picture; actors' performance; considers the film from philosophical and sociological points of view.
I'LL BE AROUND, Pavel Ruminov, Kinotavr-2012, subject matter, structure, sociology

Zara Abdullayeva
Shatters
Review of Mikhail Segal's SHORT STORIES (Russia). Analyzing the film, the critic discloses peculiarities of the unique language of the director, demonstrating both stylistic splendour and sagacity of an anthropologist with inborn edged sense of humour.
SHORT STORIES, Mikhail Segal, language of the director, style, anthropology, comedy

Elena Stishova
Shrove Sunday
Review of Alexander Proshkin's EXPIATION (Russia), an adaptation of Friedrikh Gorenstein's novel. The author in detail analyzes methods chosen by the filmmaker, narrative structure, input senses and philosophical subtexts.
EXPIATION, Alexander Proshkin, Friedrikh Gorenstein, adaptation, narrative structure

Elena Plakhova
Bad Captain
Review of Alexei Mizgiryov's THE CONVOY (Russia). The author investigates a certain space of the film in the context of the filmmaker's creation in whole, marking its stylistic, structural and semantic features, as well as drawing parallels with Abel Ferrara's BAD LEUTENANT.
THE CONVOY, Alexei Mizgiryov, BAD LEUTENANT, Abel Ferrara, context

Katerina Tarkhanova
Is there life behind Moscow?
Review of Pavel Kostomarov and Alexander Rastorguyev's I DON'T LOVE YOU (Russia — Estonia). The author discloses originality of the filmmakers' methods in working with the stuff, aesthetical, stylistic and narrative features of the picture balancing on the verge of feature and documentary cinema.
I DON'T LOVE YOU, Pavel Kostomarov and Alexander Rastorguyev, feature films, documentaries

Larisa Malyukova
«Let's talk about weird love»
Review of Avdotia Smirnova's KOKOKO (Russia). The critics considers the picture from sociological and aesthetical points of view, discloses originality of the director's tricks while working with ordinary plots, extraordinary interpretation of the motive of the clash of representatives of absolutely different realms.
KOKOKO, Avdotia Smirnova, Kinotavr-2012, plot, clash, trick

Lylia Nemchenko
Waiting for Marx
Review of Svetlana Baskova's FOR MARX… (Russia). The critic marks specifics of this conceptual work, which doesn't find room neither in the genre frame of contemporary cinema, nor within its generic frontiers, and suggests a variant of political cinema, which has not been in domestic cinema since Eisenstein. The author analyzes aesthetical, conceptual and philosophical aspects of the picture.
FOR MARX…, Svetlana Baskova, conceptualistic work, genre frame, Eisenstein

Andrei Plakhov
Proletarian without lumpen
Review of Svetlana Baskova's FOR MARX… (Russia). Basing on Svetlana Baskova's FOR MARX… the critic investigates the image of a worker, proletarian in contemporary Russian cinema. Marking an extraordinary approach and unique artistic method of the director, the author shows importance of her film in the context of the up-to-date politically alternative cinema.
FOR MARX…, Svetlana Baskova, proletariat, political alternative

Andrei Shemiakin
Protestant cinema arrived

Nancy Condee
The cinema format of the year

Alexander Shpagin
Rise or stagnation

Victor Matizen
Notes of a chronicler

Sergei Lavrentyev
Sparkling imitation
Film critics on Kinotavr-2012.

Andrei Migachyov
Go to hell

Zara Abdullayeva
Be happy
Reviews of Philipp Yuriev's THE SONG OF THE MECHANICAL FISH (Russia), Taisia Igumentseva's A ROAD TO (Russia) and Mikhail Mestetsky's LEGS — ATAVISM (Russia) — the entrees of the Competition programme of short feature films at Kinotavr-2012. The critic traces dramatic, stylistical and narrative features of the young directors' films as well as their hidden sense and messages.
Kinotavr-2012, THE SONG OF THE MECHANICAL FISH, A ROAD TO, LEGS — ATAVISM, Philipp Yuriev, Taisia Igumentseva, Mikhail Mestetsky, shorts

Evgeny Gindilis — Yulia Mishkinene:
No one occasional work
Kinotavr. Shorts. Conversed by Nina Zarkhi and Daniil Dondurei.

Alexandra Mashukova
«A girl named Olya Lapshina's lost!»
Portrayal of actress Olga Lapshina. The author explores creative career of the actress, her evolution in theatre and in cinema, disclosing peculiarities of her style, mode of performance and specific naturalness. Through examples of her roles, including that in Vasily Sigarev's TO LIVE, the author shows singularity of the performer's talent, her ability to transforming and in the limits of one type.
Olga Lapshina, Vasily Sigarev, theatre, naturalness, TO LIVE

Anna Gudkova
A mirror without a hero
Pitching. Lessons.
The author analyzes the returns of the pitching of projects which took place at Kinotavr-2012, investigates evolution of this event and peculiarities of this year's applications/projects/pictures. The author also dwells on the figure of a contemporary producer as one of the key participants of the cinema process, mainly shaping the future of a film.
Kinotavr-2012, pitching, producer, Russian film industry, cinema process

Xenia Leontyeva
Where and how we watch cinema
The author analyzes returns of the all-Russia investigation of the film theatre audience, held by Nevafilm Research company in 2011. Considering the results of the polling, the author singles out some peculiarities of film consumering, analyzes dynamics of contemporary Russian film market and suggests some strategic solutions, which are capable of improving understanding of today's theatrical audience.
Nevafilm Research, investigation of the film theatre audience, film consumering, dynamics, cinema theatre

Alexei Mizgiryov:
«Freedom for…»
Conversed by Tamara Dondurei.

Pavel Kostomarov:
«Stranglehold of dust kills me»
Conversed by Dilyara Tasbulatova.

Katya Shagalova
Quarter Shoes
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 10.09.12. Подл. к печати 20.09.12
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 13795. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2012

ПРЕМЬЕРА НА ПЯТОМ

5 ЗНАК ОТЛИЧИЯ

СЛЕД

НОВЫЕ СЕРИИ

С ПОНЕДЕЛЬНИКА ПО ЧЕТВЕРГ

22:25

РЕН

ЧЕСТНЫЕ НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

22:30
ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com

Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 от 30.12.2011 г. Реклама.

Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Росохранкультуры. Реклама

ИНТЕРНЫ

ТНТ

НОВЫЕ СЕРИИ

С 10 ОКТЯБРЯ 20:00

ПОНЕДЕЛЬНИК - ЧЕТВЕРГ

16+

«Интерны» – комедийный сериал на телеканале ТНТ. Все персонажи сериала вымышлены.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, А.ДОЛИНА, В.ЛУКИНА, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, К.ТАРХАНОВОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Россия: церковь и общество

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ОКНО В ЕВРОПУ»
«КИНОШОК»
КАРЛОВЫ ВАРЫ-2012
ЛОКАРНО-2012

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ОЛЬГА АНДРЕЕВА
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
АЛЕКСЕЙ СМИРНОВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЭДВАРД ЯНГ
ХОУАРД ХОУКС
ИГОРЬ КОВАЛЕВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Революция в художественной форме
В поисках утраченной метафизики

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ВАСИЛИЙ СИГАРЕВ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Страсти вокруг Общественного телевидения

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Мумин Шакиров. ВОСТОЧНЫЙ ЭКСПРЕСС